EUPHORION

ZEITSCHRIFT
FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

49. BAND 2. HEFT

HEIDELBERG 1955

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

Rainer Gruenter (Köln), Der paradisus der Wiener Genesis 121

Günther Jungbluth (Kopenhagen), Das dritte Kreuzlied Hartmanns. Ein Baustein zu einem neuen Hartmannbild 145

Adolf Beck (Hamburg), Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller 163

Forschungsbericht

Erik Lunding (Aarhus), Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945—1954 . . 203

Besprechungen

Wieland. Vier Biberacher Vorträge 1953. Gehalten von Friedrich Beißner, Emil Staiger, Friedrich Sengle, Hans Werner Seiffert (besprochen von Hans Wolffheim) 245

Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner (besprochen von Richard Samuel) 246

Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist (besprochen von Richard Samuel) 251

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in 4 Heften (Gesamtumfang 28 Bogen). Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—, Sonderpreis für Studenten DM 28,80. Neubestellungen werden von jeder Buchhandlung, solche zum Vorzugspreis nur vom Verlag entgegengenommen. Abbestellungen nur mit einmonatiger Kündigungsfrist zum Jahresschluß.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany.
Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Der paradisus der Wiener Genesis.

Von

Rainer Gruenter (Köln).

Die vorliegende Studie ist die erste von drei Untersuchungen, die der Darstellung des „Lustortes" (*locus amoenus*) und seiner Variationen („Ideallandschaft") in der deutschsprachigen Dichtung des Mittelalters gewidmet sind. Diese Untersuchungen streben auf begrenztem Felde begrenzte Ergebnisse an. Sie sind der umfassenderen Frage nach Entstehung und Wesen der dichterischen Landschaftsschilderung eingeordnet. Methodische und terminologische Vorfragen versuchten wir in einer wort- und bedeutungsgeschichtlichen Analyse des Begriffes „Landschaft" zu klären (GRM. Neue Folge. Bd. 3, 1953, S. 110ff.).

Die folgende Untersuchung zergliedert ihren Gegenstand unter zwei Aspekten. Der erste ist durch Ernst Robert Curtius' Studien zum *locus amoenus*-Topos gegeben, der eine bestimmte Gattung literarischer Naturschilderung neuen Interpretationsmöglichkeiten aussetzt; der zweite erwies sich als unerläßliche Ergänzung des ersten, indem er den Topos, der sich immer auf einen Verweisungszusammenhang außerhalb des geschichtlichen Kunstwerks bezieht, auf seinem bestimmten geschichtlichen Boden aufsucht. Der von Curtius topisch abgesteckte „Lustort" ist gleichsam der gemeinsame Nenner bestimmter literarischer Naturschilderungen, der eine Serie vergleichbarer Erscheinungen sicherstellt. Diese sichergestellte Vergleichbarkeit ermöglicht erst die richtige Frage nach dem Zähler, dem geschichtlich Einmaligen, den Unterschieden der auf einen (topischen) Nenner gebrachten Erscheinungen. So kann der Topos, indem er an seiner überhistorischen Struktur festhält, in seinem geschichtlichen Wandel erfaßt werden, den ihm die Texte, die sich seiner in mehr oder minder lückenloser Abfolge bedienen, zwingend aufnötigen. Die stilistische Betrachtung dichterischer Darstellung findet hier besonders günstige Beobachtungsmöglichkeiten.

1.

Got danach pegan
einen pŏmgarten phlanzen.
der wart file wnnesam,
den hiez er paradisum.
in den satz er Adamen,
hiez inen puwen.
da ŵhs inne
aller obezze wnne.
dei wachsent da gnota
in ieglichem manode:
So daz eine zitgot,
daz ander stat plût.
der riffe izne froret,
der wint iz abnetroret,
diu hitze ne darret,
nehein sne im newirret.
Lilia noch rosa
ne werdent da nieth bŏse.
aller slahte pŏme
wahset da scone.
den der stanch in chumet,
neheines mazzes in gezimet.
er ist der wunne so sat,
daz er ezzen nemach.
Zinamin unt zitawar,
galgan unt pheffer,
balsamo unt wirŏch,
timiâm wahset der ouch,
mirrun also uile,
so man da lesen wil,
crocus unt ringele,
tille iŏch chonele,
mit deme fenechele
diu sûze lauendele,

peonia diu gûta,
saluaia unt ruta,
nardus unt balsamîta,
der stanch wahset so wita,
minz unte epphich,
chres unt lattŏch,
astriza unt wich pŏm
habent ouch sûzen toum.
Suenne der pŏme plût
unter den suechinot,
so ist der stanch sûze,
die wrze uile ruffe.
Der selbe garto stat ostene
an der werlte orte.
daz tieffe wentel mere dar ubere gat.
manich hoch berch da uor stat.
der garte stat so hohe,
daz ime bigat der mane.

Wir wählen die Wiedergabe der Wiener Handschrift[1], da wir die „Unbeholfenheit"[2] des Wiener Textes der nivellierenden Gewandtheit des Milstäter Schreibers[3] vorziehen. Der ausführlichen, an die anatomischen Kenntnisse der Zeit angelehnten Beschreibung des erschaffenen Adam (v. 229—410) folgt die Paradiesschilderung, welche die knapp gehaltene Zeichnung des Bibeltextes beträchtlich erweitert und ausmalt, das spätantike Prachtbild des Avitus[4] jedoch, die vermutliche „Quelle"[5] des *Genesis*-Dichters, ganz zurücktreten läßt. Die *descriptio* als rhetorisch-dichterische „Gedankenfigur"[6] fügt sich nicht in den Stilwillen

[1] Text: *Die altdeutsche Genesis. Nach der Wiener Handschrift.* Hg. v. V. Dollmayr. Halle 1932. Alt. Textbibl., Bd. 31. Vgl. dazu vom gleichen Verf., *Die Sprache der Wiener Genesis.* Quellen u. Forschungen, Bd. 94; ebenso Zwierzina, ZfdA, Bd. 45, S. 281 u. F. Vogt, PBB, Bd. 45, S. 460—463.

[2] Zur Bewertung der Hss vgl. J. Diemer, *Genesis und Exodus nach der Milstäter Hs.* Bd. I (Einleitung und Text); Bd. II (Anmerkungen u. Wörterbuch). Wien 1862. In unserem Zusammenhang: Bd. I, S. IIIff.
W. Scherer. *Geistliche Poeten der deutschen Kaiserzeit* (QuF, Bd. 1) S. 5; ebenso QuF, Bd. 7, S. 3f. Scherer bemängelt Diemers „dürftige Bemerkungen dieser der Milstäter Bearbeitung zum Original. Der Bearbeiter [Schreiber der Milstäter Hs] ist weit entfernt von der Naivität der Verfasser. [Scherer nahm ja ein Autorenkollektiv an.] Sein pfäffischer Geist nimmt daran Anstoß, er sucht das Gedicht zu reinigen, auf die Gefahr hin, albern zu werden" (S. 4). Scherers Beispiele (ebd.) für diese „Albernheit" sind treffend. Vgl. dazu Diemer, a. a. O., Bd. II, S. 45—48.
F. Vogt, *Über Genesis und Exodus.* PBB, Bd. 2, S. 209ff.
F. Bulthaupt, *Milstäter Genesis und Exodus.* Palaestra, Bd. 72, S. 17—19.
Ehrismann II, 1, S. 79.
H. Steinger in: Verf. Lex. II (1936). Abwertende Darstellung beider Hss unter Vorzug der Milst. Hs (Sp. 17).

[3] Zu Diemers Text vgl. K. Bartsch, Germania, Bd. 8, S. 247—252; ebd., Bd. 9, S. 213—217. Auch Scherer, QuF, Bd. 7, S. 3.

[4] Vgl. die Paradiesschilderung in dem Bibelepos *De spiritalis historiae gestis* des Alcimus Avitus (Bischof von Vienne, † 523) in: Mon. Germ. Hist., Auct. Antiq. VI, 2 (ed. Peiper). Berlin 1883.

[5] Belegstellen für die Benutzung der Avitus-Dichtung in Ergänzung der Nachweise von Vogt, Diemer, Pniower (*Zur Wiener Genesis.* Diss. Berlin 1883, u. ZfdA, Bd. 29, S. 26ff.; Bd. 30, S. 150ff.) u. a. sind zusammengestellt und ergänzt von A. Weller, *Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis nach Quellen, Übersetzungsart, Stil und Syntax.* Palaestra, Bd. 123 (im Folgenden zitiert: Weller), S. 2 u. 6ff.; Unterschiede zu Avitus: S. 41ff. u. a.; Vergleich der Paradiesschilderung: S. 49ff.
Vgl. auch Ehrismann II, 1, S. 80. Die erneute Parallelensammlung S. Beyschlags, *Die Wiener Genesis, Idee, Stoff und Form.* Sitz.-Ber. Wien, Bd. 220, 1942 (im Folgenden zitiert: Beyschlag). S. 113ff. bringt nur geringfügige Ergänzungen.

[6] Vgl. zum Terminus H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik.* München 1949. S. 69ff. Ansätze einer weitgespannten geschichtlichen Betrachtung der *descriptio* in der rhetorischen

des geistlichen Epos, in dem die erbaulichen Absichten die dichterischen beherrschen und leiten[7]. Um so gewichtiger treten die Ansätze zu beschreibenden Einlagen hervor. Doch ist diese Beschreibung nicht das behagliche Verweilen, der kunstvolle Einschub „verzögernder" Partien des höfischen Dichters, der von anderen Stoffen vor anderen Zuhörern mit veränderten Ansprüchen sprach; Beschreibung ist hier vor allem kompilierende Aufzählung, Häufung fast glossarisch angeordneter Dingwörter, die den gelehrten Sammelwerken des Isidor und Hrabanus entnommen zu sein scheinen[8]. Doch es mag kein Zufall sein, daß es sich gerade um die in der rhetorischen Überlieferung erörterte und an die epische Praxis der Volkssprachen weitergegebene Körper- und Ortsbeschreibung handelt[9].

Die Beschreibung, die τοποθεσία[10] des Paradieses, beruht nicht auf freier Erfindung des *Genesis*-Dichters, er verwendet das überlieferte Zubehör des *locus amoenus*: Blumen, südliche Obstfülle, *aller slahte pŏme*, also Mischwald oder Hain, das ideale Klima des „ewigen Frühlings", Duft, der so mit Wonne sättigt, daß es Gelüste physischen Hungers nicht gibt. Die Forschung hat versucht, die Quellenfrage der *Genesis*-Dichtung zu klären, und ist zu annehmbaren Ergebnissen gekommen[11]. Neben der Bibel, dem Ersten Buche Mose als Hauptquelle

Theorie und in der dichterischen Praxis bei E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948 (im Folgenden zitiert: Curtius). S. 76, S. 199 u.a., der auch die einschlägige Literatur zusammenstellt (S. 199, Anm. 1). In unserem Zusammenhang besonders wichtig: E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*. Leipzig 1914³. S. 359ff.; S. 541, Anm. 4; S. 545f. E. Norden, *Die antike Kunstprosa vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*. Leipzig/Berlin 1918 (2 Bde). Vgl. für die ἐκφράσεις das Register, Bd. II, S. 963. Weiteres Material bei K. Burdach, *Vorspiel* I, S. 52 u. 54ff.; dazu vgl. das Namen- u. Sachregister (Halle 1927) unter „Beschreibung" und „Sophistik". Brinkmann skizziert in seinem zu wenig gewürdigten Buch (Hennig Br., *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*. Halle 1928 [im Folgenden zitiert: Brinkmann]. S. 103ff.) eine Geschichte der „Beschreibung", vor allem für die mittelalterliche Dichtung, freilich mehr eine chronologische Belegsammlung, die der Ergänzung und monographischen Darstellungsausführlichkeit noch harrt. In den Anmerkungen eine nicht immer kritische Bibliographie zur Einzelforschung. Einzelne Stellennachweise auch bei L. Arbusow, *Colores Rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*. Göttingen 1948. S. 111ff. Im wesentlichen Exzerpte aus E. R. Curtius' Aufsätzen zur historischen Topik.

[7] „Diesen liturgischen Sinn der Genesis auch den Laien verständlich zu machen, ist die seelsorgerische Absicht." J. Schwietering, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handbuch der Literaturwissenschaft). Potsdam 1932—1940. S. 67. Vgl. auch Ehrismann II, 1, S. 80 und Beyschlag, S. 5: „Man muß aber diese theologischen Gedanken noch viel energischer, als es bei Ehrismann erscheint, in den Mittelpunkt des dt. Gedichtes rücken. Sie sind Kern und Mitte, die tragende und formende Idee des ganzen Werkes, nach der sich Auswahl und Darstellung des Stoffes ausrichten; sie ruft eine innere Umschaffung hervor."

[8] Am Gründlichsten hat über die „Nebenquellen" der *Wiener Genesis* Weller (s. S. 41ff.) gearbeitet, der die Vorarbeiten von Vogt, Scherer, Pniower u.a. ergänzt. Einzelne Zusätze bei Beyschlag, S. 113ff.

[9] Vgl. dazu Anm. 6. Die Diskussion dieses Vorganges ist noch in vollem Fluß. Vgl. R. Gruenter, *Zu E. Auerbachs Begriff der mittelalterlichen Stilrevolution*. AfdA, Bd. 65 (1951), S. 87 (unten).

[10] In den *Schemata Dianoeas* (in: *Rhetores latini minores*, ed. C. Halm. Lipsiae 1863. S. 73) wird genau unterschieden zwischen τοποθεσία und τοπογραφία. τοποθεσία *est loci positio cum describitur locus, qui non est, sed fingitur.* τοπογραφία *est loci descriptio.* Vgl. auch Brinkmann, S. 62 u. Curtius, S. 205.

[11] S. Anm. 8.

und eigentlicher „Vorlage" ist vornehmlich das großangelegte Bibelepos *De spiritalis historiae gestis* des Alcimus Avitus zu nennen[12]. Lactantius, Isidor, Hrabanus, Beda, Gregor, Remigius, Angelom und andere geistliche Autoren waren dem Dichter bekannt[13], und er hat ihre Schriften nachweislich benutzt. Vorsicht ist freilich bei den im literaturwissenschaftlichen „Positivismus" so beliebten Nachweisen geboten, die bestimmte Textstellen auf bestimmte Vorlagen zurückführen. Gerade die Paradiesbeschreibung arbeitete mit gleichsam katalogisierten Motiv- und Wortbeständen[14]. Im motivischen und vokabularischen Erbgut der dichterischen Paradiesparaphrase, das durch Quer- und Kreuzverbindungen dicht ineinander verwoben ist, können die Quellennachweise nur selten mit Sicherheit sogenannte „Abhängigkeiten" feststellen.

Die ersten Sätze unseres Textausschnittes zeigen enge Anlehnung an den Bibeltext[15]. *Plantaverat autem Dominus Deus Paradisum voluptatis a principio* (Genesis II, 8). Wörtlich übersetzt der Dichter *plantare*. Die Zeile *in den satz er Adamen* (v. 467) entspricht wörtlich *et posuit eum in Paradiso voluptatis* (Genesis II, 15). *voluptas* ist durch *wnnesam* (v. 465) wiedergegeben[16]. . . . *ut operetur* wird aufgelöst in (*got*) *hiez inen puwen* (v. 468)[17]. *da wȟs inne / aller obezze wnne* bezieht sich eng auf *Produxitque Dominus Deus de humo omne lignum pulchrum visu, et ad vescendum suave* (Genesis II, 9). Hier weicht der Dichter plötzlich vom Bibeltext ab. Die eigentliche Beschreibung beginnt, für welche die Forschung auf Avitus verwiesen hat[18]. Die Stelle

471 *dei wahsent da gnota*
in ieglichem manode:
So daz eine zitgot,
das ander stat plůt

[12] Vgl. Weller, S. 41ff.

[13] Ebd.

[14] Vgl. Curtius, S. 205. Anm. 1 u. 2; vor allem die Monographie von Elisabeth Peters, *Quellen und Charakter der Paradiesesvorstellungen in der deutschen Dichtung vom 9. bis 12. Jahrhundert.* Germanistische Abhandlungen, H. 48. Breslau 1915. Die Konkordanztabellen S. 147ff. beweisen, daß es auch in der volkssprachigen Paradiesbeschreibung zur Formelbildung kam. Weitere Literatur bei J. Stockmayer, *Über Naturgefühl in Deutschland im 10. und 11. Jahrhundert* (Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters u. der Renaissance, Bd. 4). Leipzig/Berlin 1910. S. 83 u.a. W. Ganzenmüller, *Das Naturgefühl im Mittelalter* (Beitr. z. Kulturgesch. d. Mittelalters u. d. R., Bd. 18). Leipzig/Berlin 1914. S. 12ff. J. Böheim, *Das Landschaftsgefühl des ausgehenden Mittelalters.* Diss. Leipzig 1933. S. 8: „Ähnliche Beschreibungen [spätantike Paradiesbeschreibung] . . . sind bald zum Gemeingut theologischer Handbücher und Kommentare geworden und werden in Predigt und Bekehrungsarbeit eine wichtige Rolle gespielt haben." Vgl. das ganze Kapitel „Die Paradieslandschaft", S. 4ff.

[15] Vgl. Beyschlag, S. 117.

[16] Beyschlag bemerkt (ebd.), daß *wnnesam* (v. 465) dem „abstrakten *voluptatis* . . . gleichartig bleibt", hingegen wird die „etwas sinnenfälligere Fassung *pulchrum visu et ad vescendum suave* . . . sogleich umgebogen ins Urteilende: *wnne* (v. 470)".

[17] Die finale Konjunktion *ut* ersetzt der Dichter durch die Konstruktion mit *hiez.*

[18] Belege bei Weller, S. 49ff. u. Beyschlag, S. 117f.

ist wohl zurückzuführen auf Avitus I, 228ff. u. II, 6ff.[19]. Ein solches Beieinander von blühenden und fruchttragenden Bäumen ist eine der rhetorischen Antithese angepaßte Baumanordnung, wie sie später im *Anticlaudian*[20] des Alanus in der allegorischen Gartenbeschreibung (Wohnsitz der *Fortuna*)[21] mit ihren antithetischen Vertauschungen der natürlichen Größenverhältnisse und botanischen Funktionen erscheint. Bäume, die zugleich blühen und Frucht tragen, schildert freilich Avitus (II, 6), und sie finden sich wieder in den Gartenschilderungen des Höfischen Epos, im Zaubergarten von Brandigan (*Erec*, v. 8719ff.):

boume maneger slahte,
die einhalp obez bâren
und andersît wâren
mit wünneclîcher blüete[22].

An solchen formelhaft weitergereichten Einzelzügen leuchtet die Strahlkraft der spätantiken Paradiesschilderung auf.

Die Abwesenheit von Frost, Hitze und unwirtlichen Winden, die der *Genesis*-Dichter v. 475ff. anführt[23], kann sich auf eine Vielzahl von Quellen berufen. Das spätantike Gedicht vom Vogel Phönix, das die Paradieslandschaften des Prudentius, Dracontius und Avitus mit wörtlichen Anklängen nachahmen[24], malt das ideale Klima, die *perpetua veris temperies*. Diesen Topos des idealen Klimas nimmt schon Otfrid, vermutlich über Hrabanus, in die große Jenseitsvision des

[19] Vgl. dazu Weller, S. 49f. u. Beyschlags Ergänzungen (ebd.). Dazu F. Vogt, PBB, Bd. 2, S. 291.

[20] MPL 210, *Anticlaudianus de Antirufino.*

[21] Ebd., c. 557s., VII, c. 8ff.

[22] Text nach d. Ausg. v. A. Leitzmann (Altd. Textbibl., Bd. 39). Halle 1939. Chrétien hält sich in seiner Beschreibung des Zaubergartens mehr als Hartmann an das Schema der Lustortbeschreibung (Kristian von Troyes, *Erec und Enide*, hg. v. W. Foerster. Rom. Bibl. XIII. Halle 1909[2]. v. 5799ff.). Das Thema ewigen Blühens und Fruchttragens klingt an: *Et tot esté et tot iver / I avoit flors et fruit meür* (v. 5746f.). Daß das Pflücken der Früchte gefährliche Komplikationen nach sich ziehen kann (es ist nicht möglich, den Garten eher zu verlassen, bis man die gepflückten Früchte wieder an ihren Platz zurückgebracht hat; vgl. v. 5748ff.), mag auf das göttliche Pflückverbot im Paradiese anspielen. Bezeichnend ist auch, daß Chrétien Nutz- und Heilpflanzen erwähnt, ein Zug, den die spätantike und mittellateinische Beschreibung der Paradiesflora an die Volkssprachen weiterreicht. Die nordische Nacherzählung der *Tristan*-Dichtung des Thomas (vgl. E. Kölbing, *Tristams Saga ok Ísondar.* Heilbronn 1878. S. 79, Z. 26ff.) erwähnt in der Beschreibung des Minnegrotten-Gartens heilbringendes Quellwasser, „von der Süße der Kräuter wie mit Honig gemengt".

[23] In die Nähe des „idealen Klimas" gehören auch die topischen Formeln: *vita sine morte, lux sine tenebris, salus sine aegritudine, satietas sine fame, gaudium sine tristitia* u.a., wie sie die prädikatorischen Vorschriften für Schilderungen des „ewigen Lebens" vorsahen. E. Peters verweist auf Karls des Großen Anweisungen in dem *Cap. ecclesiast.* 789 (Mon. Germ. Hist., Leges II. Cap. Reg. Franc. I, S. 61f.) und den Schlußabsatz einer von W. Scherer herausgegebenen Musterpredigt aus dem 8. Jahrhundert: ZfdA, Bd. 12, S. 436ff. (Peters, a.a.O., S. 30f.).

[24] Vgl. W. Ganzenmüller, a.a.O., S. 16f. Zu Ganzenmüllers Bemerkung zum Gedicht vom Vogel Phönix („wer immer sein Verfasser gewesen sein mag") vgl. M. Schuster, *Zur Echtheitsfrage und Abfassungszeit von Lactantius' Dichtung De ave Phoenice.* Wiener Studien, Bd. 54 (1936), S. 118ff.; ebenfalls F. J. E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages.* Oxford 1953[2]. p. 15, vor allem Anm. 2.

liber V (23, 135f.) auf[25]. Für die frühmittelhochdeutsche Paradiesschilderung ist er obligatorisch[26], und er dringt in die weitverstreuten und in wechselnden Zusammenhängen auftauchenden Frühlings-, Garten- und Lustortszenerien mittelalterlicher Dichtung ein. Auch die Stelle:

483 *den der stanch in chumet,*
neheines mazzes in gezimet.
er ist der wunne so sat,
daz er ezzen nemach

ist nicht ausschließlich auf Avitus II, 14 zurückzuführen. Es erscheint näherliegend, daß es sich hier um die in der Paradiesschilderung häufiger auftretende *satietas sine fame*-Formel handelt, die in der Predigttradition bei Beschreibung der Jenseitsfreuden ihren festen Platz hat[27].

Die „Pflanzenliste" (v. 487—507) hat die Forschung häufig beschäftigt[28]. Darf man sie auf eine bestimmte Quelle festlegen? Wer gelehrte Spielerei in dieser Aufzählung annahm, verwies auf die Kompendien Isidors[29]. Doch falls es sich hier um Ausbreitung gelehrten Wissens handeln sollte, so darf man mit gleichem Recht wie Isidors *Etymologien* die zahlreichen botanischen Kataloge und Glossare nennen, denen der Dichter ähnliche Angaben entnehmen konnte[30].

[25] Vgl. O. Erdmanns Anmerkung zu V, 23, 135f. in seiner Otfrid-Ausgabe (Halle 1882). Auch E. Peters (a. a. O., S. 55) verweist auf Hrabanus Maurus, *De statu futurae vitae* (MPL 112, c. 1319): *Quapropter nox ibi nulla . . . nec frigoris aut ardoris asperitas ulla.*

[26] Vgl. die Konkordanztabellen bei E. Peters, a. a. O., S. 149 „Körperliches Wohlsein".

[27] Vgl. Anm. 23.

[28] W. Scherer, QuF I, S. 13: „Leider widersteht er [der *Genesis*-Dichter] bei dem Streben nach Detaillierung und ausführlicher Veranschaulichung nicht ganz der Eitelkeit, auch einige Gelehrsamkeit zur Schau zu tragen. Bei der Vegetation des Paradieses ergeht er sich in einer Masse von Baum- und Pflanzennamen, für die er irgendein naheliegendes Compendium, etwa Isidor, *origg.* 17, 8—10 ausgezogen haben muß." Diese Notiz greift Weller auf und stellt Einzelvergleiche an (S. 50ff.). Beyschlag verweist ebenfalls auf Isidor (S. 118). O. Zingerle, (*Der Paradiesgarten der altdeutschen Genesis.* Sitz.-Ber. Wien, Bd. 112, 1886, S. 785ff.) glaubt nicht an das „gelehrte Prunken" mit botanischen Kenntnissen, das „ebenso überflüssig als töricht gewesen wäre, denn in solchem Umfange besaßen sie damals gewiß nicht bloß hochgelehrte Leute unter Pfaffen und Laien". Zingerle denkt an eine konkrete Schilderung zeitgenössischer Hortikultur. Weller und Beyschlag übergehen diesen Vorschlag mit Stillschweigen. P. Piper hat sich in seiner Einleitung zur *Wiener Genesis* in Kürschner III, 1, S. 92 zu Zingerles Vorschlag bekannt. Ehrismann II, 1, S. 80 nennt ganz allgemein unter „Quellen" Scherers und Wellers Hinweis auf Isidor, scheint sich also Weller anzuschließen. Vgl. dazu unsere Ausführungen unten S. 140ff.

[29] Vgl. Anm. 28.

[30] R. v. Fischer-Benzon (*Altdeutsche Gartenflora. Untersuchungen über die Nutzpflanzen des deutschen Mittelalters, ihre Verwendung und ihre Vorgeschichte im klassischen Altertum.* Kiel und Leipzig 1894. S. 3, Anm. 3) macht auf das *Corpus Glossariorum Latinorum*, vol. VIII, *Hermeneumata Pseudodositheana* (ed. G. Goetz, Lipsiae 1848) aufmerksam. „Da uns diese *Hermeneumata* durch die Klöster erhalten worden sind, und da in den Klöstern ganz ähnliche Schriften in lateinischer und deutscher Sprache verfaßt wurden, die nur die abweichenden Namen *Summarium* oder *Abcdarius* führten, so dürfen wir annehmen, daß die *Hermeneumata* als Lehrbücher Eingang in die Klosterschulen fanden, aber wir dürfen auch annehmen, daß die in ihnen aufgeführten Gartenpflanzen im Klostergarten Platz und Pflege fanden: sind es doch dieselben Pflanzen, denen wir bei Columella [*Scriptores rei rusticae veteres latini*; cur. J. M. Geßner, Lipsiae 1735; 2. Auflage v. Ernesti 1773—1774; ebenfalls herausgegeben unter

Aber warum muß die „Pflanzenliste" ein gelehrtes Exzerpt sein? Man hat wohl mit Recht bemerkt, daß dieser bescheidene botanische Exkurs schwerlich den Eindruck imposanter Gelehrsamkeit hervorrufen konnte[31]. Pflanzenkunde, vor allem der Anbau von Heilkräutern und Gartenpflege zählten zu den Vorschriften der Benediktinischen Ordensvorschrift[32], und andere Orden übernahmen die verbindliche Land- und Gartenkultur gern in die klösterliche Lebensregel. Der *Hortulus*[33] des Walafridus Strabo, ein hexametrisches Lob sowohl auf Flaschenkürbis und Melone als auch auf *lilium* und *rosa*, legt Zeugnis ab für die Virgilische Gartenfreude, die in den Glanzzeiten Reichenaus und St. Gallens herrschte. Diese klösterliche Baum- und Blumenfreude, die die „sündhafte" Gartenliebe des Eremiten im *Hortus deliciarum* der Herrad von Landsberg hübsch veranschaulicht[34], dürfen wir nicht völlig überhören, wenn auch wiederum diese „sündhafte" Gartenfreude unter einem bestimmten Motivzwang zu stehen scheint, denn schon im salischen *Memento mori* war der „schöne Baum" das „cluniazensische" Symbol für den verführerischen Anlaß über der „Welt" das „Heil" zu vergessen[35].

Einen gelehrten Auszug darf man die Pflanzenaufzählung wohl nicht nennen. Man geht freilich zu weit, wenn man behauptet, der Dichter habe lediglich die Flora eines Klostergartens notiert. Aufschlußreicher als der Streit um die möglichen Quellen erscheint uns die Beobachtung, daß der Dichter exotische Pflanzen, welche die gelehrte Tradition in der Paradiesbeschreibung verwendet, mit Pflanzen des alltäglichen Erfahrungskreises zusammen nennt, ein Verfahren, auf das wir noch zurückkommen. Für die Beschreibung der eigentümlichen Lage des Paradieses hat man mit zweifelhaftem Recht auf Avitus (I, 193; I, 211) und Remigius von Auxerre verwiesen[36].

dem gleichen Titel von J. G. Schneider, Leipzig 1793—1796, für Columella mit anderer Kapiteleinteilung] und Plinius [C. *Plini Secundi naturalis historiae libri* XXXVII; rec. J. Sillig, Hamburgi et Gothae 1851—1858] als Bürgern römischer Gärten begegnen, dieselben, die wir jetzt in unseren Gärten ziehen" (S. 4). Vgl. die Zusammenstellung der Pflanzenglossare (S. 14ff.) und der botanischen Schriften des deutschen Mittelalters (S. 17ff.).

[31] Vgl. Anm. 28 (O. Zingerle, a.a.O., S. 786). Vgl. auch weiter unten unsere Ausführungen über die Gartenbeschreibung des Baudri von Bourgueil (S. 142).

[32] C. Gareis (*Bemerkungen zu Kaiser Karls des Großen Capitulare de villis.* Germanistische Abhandlungen zum LXX. Geburtstage Konrad von Maurers. Göttingen 1893. S. 207—247) erwägt sogar die Möglichkeit, daß der Benediktinermönch Ansegis, der 823 Abt von St. Wandrille wurde, zur Abfassung des *Capitulare* herangezogen wurde. Vgl. Fischer-Benzon, a.a.O., S. 3; ebenso seinen Hinweis auf den „Entwurf zu einem Klostergarten" (S. 184ff.), wie ihn der *Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahr 820* (hg. und verl. v. F. Keller, Zürich 1844) enthält.

[33] Mon. Germ. Hist., Poetae Aevi Carolini, II, 335ff.

[34] Zingerle, a.a.O., S. 786.

[35] *Ter man ter ist niwit wise, ter ist an einer verte,*
einin boum vindit er scônen, tar undir gât er rûin:
so truchit in der slâf tâ, so vergizzit er dar er scolta;
als er denne ûf springit, wie sêr iz in denne riwit!
Ir bezeichint allo den man: ir muozint tur nôt hinnan.
ter boum bezêchint tisa werlt: ir bint etewaz hie vertuelit.
(*Memento mori*, v. 115ff. Braune/Helm, *Althochdeutsches Lesebuch.* Halle 1949[11].)

[36] Weller, S. 53 u. Beyschlag, S. 118. Vgl. dazu unsere Ausführungen weiter unten (S. 142).

2.

Die Quellenforschung, die Bindung bestimmter Stoffkreise, Schilderungsthemen, Darstellungstechniken, stilistischer Ordnungen und Einzelprägungen an die literarische Überlieferung muß untergeordnete Arbeitsleistung bleiben, wenn sie sich lediglich auf das Was der Aneignungen beschränkt und nicht von vornherein von der Frage nach dem Wie ihre Beobachtungsrichtung erhält. In welcher Weise wird nun das spätantike Paradiesbild des Avitus mit seinem in einem ruhmvollen Herkommen ausgefeilten, sorgsam geglätteten, gegen die „Wirklichkeit" undurchlässigen „Formalismus", mit seinen hochrhetorischen Wortanordnungen und Satzverkettungen in der salischen *Genesis*-Dichtung abgeändert?[37] Was bleibt übrig von den Goldschmiedekünsten, den *Paradis artificiels* eines Prudentius[38] und Dracontius[39], die den himmlischen Garten in ein spätantiken Schmuckvorstellungen angepaßtes *auramentum* verwandeln? Auf welcher Stilebene begegnet der frühmittelhochdeutsche *Genesis*-Text der Paradiesschilderung des Avitus als der vermutlichen „Vorlage"? Ein sorgfältiger Vergleich beider Texte muß die Kriterien ergeben, die eine Beantwortung unserer

[37] M. Manitius' Bemerkungen zum Stil des Avitus sind kärglich und kommen über gelehrte Schablonisierungen nicht hinaus (*Geschichte der christlich-lateinischen Poesie bis zur Mitte des VIII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1891. S. 242). Vgl. auch Kappelmacher/Schuster, *Die Literatur der Römer bis zur Karolingerzeit* (Handbuch der Literaturwissenschaft). S. 452. Hier wird Avitus getadelt, daß er nicht auf das „blendende rhetorische Feuerwerk" verzichtet hat. Einzelnes zum Stil des Avitus (Untersuchung der *imitatio*) findet man bei C. Weyman, *Vermischte Bemerkungen zu lateinischen Dichtern*. Münchner Museum III (1917), S. 191ff. Vgl. auch vom gleichen Autor, *Martialis und Alcimus Avitus*. Rhein. Mus., Bd. XLII (1887), S. 637. Die Erlanger Dissertation von G. Losgar (1903), *Studien zu Alcimus Avitus' Gedicht De spiritalis historiae gestis*, war für unseren Aspekt nicht sehr ergiebig. F. J. E. Raby, a.a.O., p. 78 stellt summarisch fest: „His [Avitus'] intention was, not to compose an easy paraphrase of the Old Testament, but to present to cultured readers a philosophic and romantic [!] poem, adorned with all the beauties of style he was able to command . . . In spite of rhetorical embellishment and excessive alliteration, the whole passage [Paradiesbeschreibung] reveals a poetical talent above that of Juvencus or indeed of any of the 'epic' poets of the Church." Die einläßlichste stilistische Würdigung der Avitus-Dichtung gibt H. Goelzer, *Le Latin de Saint Avit*. Paris 1909. Vor allem livre II („Style"), p. 408 ssv.; die Kapitel „Le vocabulaire" und „Procédés de style" („Imitations", p. 694 ssv., wo neben Horaz, Ovid, Lucan, Claudian, vor allem Virgil und Sidonius Apollinaris, p. 695, genannt werden). Die Ausdruckshaltung der lateinischen Schriftsteller des 5. und 6. Jahrhunderts und ihren Einfluß auf Avitus kennzeichnet Goelzer: „Toutes ces imitations plus ou moins indirectes ne contribuent pas peu à donner au style d'Avitus, comme à celui de ces contemporains, un aspect bigarré [!], qui fait sur le lecteur moderne une impression fâcheuse. Mais là où nous voyons des dissemblances choquantes . . . les lettrés du Ve et du VIe croyaient trouver des couleurs habilément nuancées et associées . . . ce qu'il faut pour exciter leur sensibilité littéraire, c'est une sorte de ragoût d'expressions piquantes, empruntées à tous les styles et à toutes les époques" (p. 701 sv.).

[38] Zu Prudentius vgl. die Würdigung in G. Boissier, *La fin du paganisme*. Paris 1913⁷. vol. II, p. 105 ssv. Paradiesbilder in den Hymnen III und V des *Cathemerinon* (*Carmina*, ed. J. Bergman. Corpus Script. Eccl. Lat. Vienna 1866ff. Bd. XLI). Neueste Ausgabe: M. Lavarenne (Paris 1943—1951). Zur Paradiesbeschreibung des Prudentius vgl. auch Curtius, S. 205, Anm. 1. Weitere Literatur zu Prud. bei Raby, a.a.O., p. 44ff.

Hymn. III, v. 101—105:

Tunc per amoena uirecta iubet
frondicomis habitare locis,
uer ubi perpetuum redolet,
prataque multicolora latex
quadrifluo celer amne rigat.

Fragen ermöglichen oder doch vorbereiten und die gesuchte Besonderheit und Unverwechselbarkeit des salischen Paradiesbildes herausstellen.

Der eigentlichen Beschreibung des *paradisus* geht bei Avitus der göttliche Erlaß der *lex coniugii* (I, 180) voraus. Das *conubium* des ersten Menschenpaares wird durch feierliches Gotteswort geweiht, das „ewiges Leben" verspricht. *Non annis numerus vitae nec terminus esto* (I, 174). Das Paradies ist der Schauplatz des hochzeitlichen Festes, das durch englischen Gesang und Freudenfeuer (*laetis flammis*) der Gestirne verschönt wird. Das Paradies wird dem Menschenpaar als Brautgemach (*thalamus*), die gesamte Schöpfung als Mitgift geschenkt.

Taliter aeterno coniungens foedere vota,
Festivum dicebat hymen castoque pudori
Concinit angelicum iuncto modulamine carmen.
Pro thalamo paradisus erat mundusque dabatur
In dotem et laetis gaudebant sidera flammis.
(I, 188ff.)

Das Paradies wird im Bilde des *thalamus* zu erotischen Szenerien — eine beziehungsreiche Verknüpfung, in der wir Cant. Canticorum 1, 15ff. wiederzuerkennen glauben: *Lectulus noster floridus: tigna domorum nostrarum cedrina, laquearia nostra cypressina.* Die Natur wird Schlafgemach und Brautbett für die Liebenden[40]. Doch auch als antiker *locus amoenus* ist das Paradies *dignus amore locus*, wie es in einer Lustortbeschreibung des Petronius heißt[41], und es

Hymn. V, v. 113—124: *Illic, purpureis tecta rosariis,*
omnis fraglat humus, calthaque pingua
et molles uiolas et tenues crocos
fundit fonticulis uda fugacibus.
Illic et gracili balsama surculo
desudata fluunt, raraque cinnama,
spirant, et folium, fonte quod abdito
praelambens fluuius portat in exitum.
Felices animae prata per herbida
concentu pariles, suaue sonantibus
hymnorum modulis, dulce canent melos,
calcant et pedibus lilia candidis.

Lavarenne bemerkt in seiner Ausgabe (p. 28, Anm. 2) zu v. 119f.: „Passage obscur." Von den beiden möglichen Übersetzungen, die Lavarenne vorschlägt, erscheint uns die letztere (durch Blumenbad parfümiertes Quellwasser) nicht annehmbar. folium = Narde: A. Dressel in seiner Ausgabe, Anm. zu v. 119.

[39] Raby (a.a.O., p. 97) vergleicht eine Paradiesbeschreibung des Dracontius mit der oben erwähnten Beschreibung des Avitus: „. . . and he paints the earthly paradise in dazzling colours with a skill which equals that of Avitus." Vgl. *De laudibus Dei* I, v. 180ff. (Poetae Latini Minores, ed. Baehrens/Vollmer. vol. V. Leipzig 1914). Vgl. auch M. Manitius, a.a.O., S. 331 und W. Ganzenmüller, a.a.O., S. 16f., der wie Raby die gleiche Paradiesbeschreibung des *Carmen de laudibus Dei* mit unserer Avitus-Stelle vergleicht und Dracontius noch „bildhafter" nennt.

[40] Vgl. dazu die Doppelbedeutung von *thalamus*, der sowohl „Bett" als „Gemach der Braut" bezeichnen kann. Forcellini IV, 720, 1.

[41] Vgl. Curtius, S. 200.

ist nur folgerichtig, daß der *locus amoenus* als Hintergrund erotischer Szenen, wie ihn die antike Hirtendichtung schon kannte, die christliche Paradiesdarstellung als Staffage für das *conubium* des ersten Menschenpaares überformen mußte[42].

Das Paradiesbild des Avitus ist streng nach topischem Muster des rhetorischen Naturbildes angeordnet. Einleitend wird das ideale Klima beschrieben, das bei ausgeglichenen Temperaturgraden die Freuden des Frühlings und Herbstes zugleich genießen läßt. Wohlgerüche von östlicher Intensität erfüllen die Luft: Zimt (*cinnamum* oder *cinnamomum*), den der mythische *vivax ales*, der Phönix, sammelt, um daraus sein Scheiterhaufen-Nest aufzuschichten, und Balsam (*balsamum*). Die Zweige „schwitzen" (*Illic desudans fragrantia balsama ramus*) den Balsam aus und ziehen ewige Frische (*fluxus perpetuus*) aus saftigem Stamm. Der Hain, von zartem Lufthauch (*flatus exiguus*) bewegt, zittert mit sanftflüsternden Blättern, und heilbringende Blumen (*flos saluber*) senden süße Düfte aus. Der Quell wird mit *resplendens* beschrieben, ein Spiel sich brechenden und zurückgestrahlten Lichts: weder die Eiskristalle (*crystalla . . . nitido de frigore*) geben soviel Licht (*tantam lucem*), noch blitzt (*fulget*) eine solche Lieblichkeit (*gratia*) im Silber. Das Wasser quillt mit durchsichtigem Strudeln (*perspicuo . . . gurgite*) hervor. *perspicuus*[43] ist ein ganz auf Lichtreize bezogenes Beiwort. Die Wörter *crystallum*, *lux*, *nitidus* (in der belegten Bedeutung von „glänzend"[44]), *fulgere* geben bestimmte Lichterscheinungen wieder: nicht die ruhigen, gleichsam flächenhaften Lichtwerte des Leuchtens und Scheinens, sondern die spitzen, zersplitternden, punkthaften Lichter des Strahlens und Sprühens. Es ist das scharfe und schießende Licht geschliffener Steine, wie sie am Rande des Quells funkeln (*Margine riparum virides micuere lapilli*). Gerade *micare*, dessen Grundbedeutung „sich zuckend oder zitternd hin und her bewegen, züngeln, flimmern, pulsieren"[45] ist, stellt einen besonderen Typus des spätantiken Lichterlebnisses heraus, dessen Darstellung mittelalterlichen Bedürfnissen ungemein folgenreich entgegenkam[46]. Licht und Edelstein stehen in Wechselbeziehung. Zu den obliga-

[42] Vgl. Curtius, S. 193ff. Der *paradisus/thalamus*-Vergleich hat ein folgenreiches Nachspiel, das einer eingehenden Untersuchung wert wäre. So ist, wenn wir Ergebnisse eigener Untersuchungen vorwegnehmen dürfen, für Gotfrid von Straßburg (natürlich nicht nur für ihn) der ideale erotische Schauplatz die als *paradisus* (*locus amoenus*) dargestellte Natur, die den *thalamus* Tristans und Isoldes, den kristallenen *lectulus* (Schwietering) in der *minnenden hol* umgibt. Bei Gotfrid lösen sich *paradisus* und *thalamus* aus ihrem metaphorischen Bezug und stehen sich als einander bedingende, auf einander verweisende Sachsphären gegenüber. Der mit allen Reizen der antiken Lustorttopik ausgestattete *locus voluptatis* der *Tristan*-Verse 16730—16760 umgibt den *thalamus* Tristans und Isoldes. Der „sakrale" Raum der Grotte (Ranke) wird durch die antike Hirtenlandschaft paganisiert; doch in gleichem Maße wird die bukolische Umgebung durch die christlich inspirierte „Empfindsamkeit" (F. Vogt) Gotfrids, der in der Grottenbeschreibung mit christlichen Symbolen arbeitet (Ranke), vergeistigt und „romantisiert". Genauere Zusammenhänge und Textbelege gibt der Verf. in einer demnächst erscheinenden Studie über die „Minnegrotte".

[43] Forcellini III, 678, 3. [44] Forcellini III, 375, 3f.

[45] Forcellini III, 240, 1. Vgl. Goelzer, a.a.O., p. 699 (Anm. c).

[46] Über mittelalterliche Licht-Symbolik, Lichtfreude usw. gibt es eine reiche Literatur. Nachwirkung der neuplatonischen Lichtmetaphysik auf die mittelalterliche „Schönheitstheorie"

torischen Reizen des spätantiken *locus amoenus*, die in den mittellateinischen Poetiken kodifiziert werden[47], gehört das „Funkeln der Steine" am Quellufer. Farbangaben treten ganz zurück. Nur I, 256 hat: ... *varios dant arva colores*, aber der konkrete Farbeindruck wird durch *varius* abstrakt wiedergegeben. Eindeutig überwiegt ein Vokabular, das in Nomen, Adjektiv und Verb die Licht- und Glanzeffekte der Gegenstände immer wieder neu zu fassen sucht. Die Gräser- und Blumenpracht der paradiesischen Gefilde wird mit der Schmuck-Metapher *diadema naturalis* umschrieben. Das zugeordnete *pingere*, dessen etymologische Grundbedeutung nicht „Malen", sondern ganz allgemein kunsthandwerkliches „Schmücken" (Schneide-, Einlege-, Stickarbeiten) erfaßt[48], ist auch hier mehr als Tätigkeit des *aurifex* zu verstehen. Die Beschreibung der festlichen Natur als *diadema* (Geschmeide, Krone[49]), als reichgezierten, edelsteinblitzenden Schmucks, entwickelt metaphorische Schemata, welche die mittelalterlichen Darstellungen der Minne- und Zaubergärten[50] mit ihren Spätformen im Barock bis zu den Algabalischen Gartengedichten Stefan Georges beeinflussen[51].

(Schönheit als *lux splendens super formatum, lux formalis*) vermutet Brinkmann (S. 2) im Anschluß an M. Grabmann, *Des Ulrich Engelberti von Straßburg o. Pr.* († 1277) *Abhandlung De pulchro*. Sitz.-Ber. München 1926, 5. Abh. Bei Brinkmann weitere Literatur (S. 2ff.). Vgl. auch zur „Lichtmetaphysik" des Mittelalters Curtius, S. 64. Exakte Beschreibungen und vergleichende Darstellungen des Licht-Motivs in der mittelalterlichen Dichtung (Edelstein-, Blumen-, Kleider-, Palastbeschreibung) gibt es in der bisher mehr kultur- und geistesgeschichtlich als stilgeschichtlich eingestellten mittelalterlichen Literaturhistorie nicht. Treffende Beobachtungen bei J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden*. München 1928². S. 399ff.; 403f. (!); 429f. Huizinga zitiert auch die Dreiheit von Begriffen, die nach Thomas v. Aquino die Schönheit bestimmt: *integritas sive perfectio, proportio sive consonantia, claritas (color nitidus)*; *Summa theologiae*, pars 1a q. XXXIX art. 8. Böheim (a.a.O., S. 77) macht auf die betonte Berücksichtigung der Lichtwirkungen in den „Landschafts"-Beschreibungen der spätmittelalterlichen Minneallegorien aufmerksam: „Es ist nicht zufällig, daß das die alten Motive aus der Paradieslandschaft sind." Zur Licht-Symbolik vgl. zuletzt E. De Bruyne, *Etudes d'estétique médiévale*. 3 vol. Brugge 1946.

47 Vgl. das Muster einer Garten(Lustort)-Beschreibung bei Matthaeus v. Vendôme (E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Paris 1923. Bibl. de l'école des hautes études, fasc. 238). Faral, p. 148.

48 A. Ernout/A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Histoire de mots). Paris 1951³. vol. II, p. 899.

49 Vgl. dazu Goelzer, a.a.O., pp. 399, 500, 699.

50 Vgl. Böheim, a.a.O., S. 77.

51 *Rubinen perlen schmücken die fontänen* (*Im Park*). *Hymnen*, Ges.-Ausg. d. Werke. Endgültige Fassung. Berlin o. J. Vgl. vor allem die *Unterreich*-Gedichte (*Algabal*) mit ihren Palast- und Grottengärten. Hier z.B. auch der umgekehrte Vergleich (*Juwelen* werden mit *Tropfen* verglichen):

Grotten von hundertfarbigen erzen
Aus denen juwelen als tropfen sintern
Und flimmern und glimmen vor währenden kerzen

(*Im Unterreich* I). Oder wieder in unserem Sinne:

Die ströme die in den höheren stollen
Wie scharlach granat und rubine sprühten

(ebd.). E. Salin in seiner Besprechung von Claude David (*Stefan George, son œuvre poétique*. Lyon/Paris 1952) bestätigt die genaue Bekanntschaft Georges mit römischer Zerfallsliteratur. „George hat ... Aelius Lampridius tatsächlich gelesen" (Etudes Germaniques 1954, I, p. 51). Wie hier die Einflußlinien tatsächlich verlaufen, harrt der Spezialuntersuchung.

Die Stiftung des Paradieses als *thalamus* des ersten Menschen- und Liebespaares, das bei Avitus unter die *lex coniugii* gestellt wird, findet kein Echo in der *Genesis*-Dichtung. Der Bericht über die Erschaffung Evas wird hier, anders als bei Avitus, der Paradiesbeschreibung nachgeordnet. Die für die Schilderung des *dignus amore locus* rhetorisch unerläßlichen Naturreize, bei Avitus auf das *conubium* des ersten Menschenpaares bezogen, haben in der frühmittelhochdeutschen *Genesis*-Dichtung diese Bedeutung nicht.

Die *Wiener Genesis* übersetzt *paradisus* mit *pŏmgarte*. Das ist nicht der höfische *boumgarte*, der gepflegte Ziergarten, in dem Marke Tristan und Isolde belauscht, oder der magische Park bei Brandigan, in dem die bunte *pavelûne* der *vriundinne* Mabonagrins steht. *pŏmgarte* ist hier ländliches *pomarium*, wie es etwa das karolingische *Capitulare de villis* beschreibt[52]. Wie Gott bei der Erschaffung des Menschen *werchman*[53] genannt, sein Tun als handwerkliche Tätigkeit angesehen wird, so „pflanzt" er das Paradies als Gärtner[54]. Die ursprüngliche Bedeutung von *paradisus* als Lustgarten, eine Bedeutung, in die schon über παράδεισος hellenistische Zierparkvorstellungen einspielen[55], wird ins bäuerlich Ländliche verlagert. Die Septuaginta übersetzt das hebräische *gan*, das einfach „Garten" bedeutet, bezeichnender Weise mit dem zeitgemäßen Prunkwort παράδεισος[56], das sowohl *viridarium*, den höfischen Lustgarten, den gepflegten Palastpark, als auch *vivarium*, die Menagerie antiker Großstädte und Herrschaftsresidenzen bezeichnen kann[57]. Die Vulgata übernimmt παράδεισος (*paradisus*). Darüber hinaus liest die Vulgata *Eden* nicht wie der hebräische und der Septuaginta-Text als Ortsangabe[58] (wie auch später Luther wieder in Berichtigung des Vulgata-Textes[59]), sondern sie faßt *Eden* als hebr. *eden* (Wonne, Lust) appellativisch[60]. So kommt es zu der Formel *paradisus voluptatis* (Genesis II, 8; II, 15), *locus voluptatis* (Genesis II, 10), die der moderne Übersetzer folgerichtig mit „Lustgarten", „Lustort" wiedergibt[61]. Schon lexikalisch deuten sich hier Vorgänge an,

[52] Vgl. für *boumgarte* Müller/Zarncke I, S. 438; Lexer (Mhd. Handw.) I, Sp. 334f.; ebenso Grimm I, Sp. 1192.

[53] Vgl.:

215 *Der here werchman*
da nach einen leim nam,
also der tût der uz wahse
ein pilede machet.

[54] Vgl. dazu H. de Boor, *Die deutsche Literatur von Karl d. Großen bis zum Beginn der Höfischen Dichtung 770—1170.* Gesch. d. deutschen Lit. v. d. Anf. bis zur Gegenwart v. H. d. Boor u. R. Newald. München 1949. Bd. I, S. 143.

[55] Forcellini III, 565, 3.

[56] *Septuaginta*, ed. A. Rahlfs. Stuttgart 1935. *GENESIS* 2, 8: καὶ ἐφύτευσεν κύριος ὁ Θεὸς παράδεισον ἐν Εδεμ κατὰ ἀνατολάς ... Zur Auffassung von Eden vgl. Bibl. Reallexikon (Paderborn/Wien/Zürich 1939²), Bd. II, 297ff. (E. Kalt) und Bd. I, 397 (E. Kalt). Ebenso Kurzes Bibelwörterbuch, hg. v. H. Guthe. Tübingen u. Leipzig 1903. S. 137f.

[57] Forcellini III, 565, 3. [58] E. Kalt, a.a.O.

[59] Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. *Die deutsche Bibel.* Bd. V. Weimar 1914. Genesis II, 8: *Plantaverat igitur DOMINUS Deus paradisum in Eden versus orientem.*

[60] Vgl. E. Kalt, a.a.O. und A. Schulz, Zeitschr. f. d. alttest. Wiss. (Gießen 1933). S. 222—226.

[61] J. F. Allioli, *Biblia Sacra.* München 1858⁸.

die den biblischen *locus voluptatis* und den antiken *locus amoenus* einander annähern und in die christlich-spätantike und mittelalterliche „Ideallandschaft" einschmelzen konnten[62].

In der *Wiener Genesis* nennt Gottvater das Paradies *minen stal* (v. 427). Damit ist der Wechsel zur rustikanen Szenerie in bildstarker Schlichtheit vollzogen. Der *pŏmgarte* hat beschränkte Dimensionen. Der Dichter sieht den *paradisus* wirklich als Garten, als umzäuntes *pomarium*, mit Nutzbäumen und Beeten für Küchengewürze. Auch Avitus wählt für das Paradies ein Wort, das auf nicht allzu große Ausdehnung schließen läßt (*lucus conclusus*). Doch der Hain (*lucus*) umfaßt weite „Gefilde" (*campi*, *arva*), die erhebliche räumliche Ausmaße vermuten lassen. Die Paradiesströme durchfließen diese Gefilde, die auf unzugänglicher (bewehrter) Höhe liegen, der *arx inaccessa*, eine Formel, in der sich die antike Vorstellung von Juppiters Himmelsburg, der *siderea arx*[63], mit der christlichen Auffassung des Paradieses als der apokalyptischen Himmelsstadt überschneiden konnte. Auch Otfrid, der übrigens das *arx*-Bild (IV, 5, 35—52) für die Paradiesbeschreibung verwendet, spannt das Paradies in den räumlichen Rahmen weitgebreiteter Ländereien: *thaz lant thaz heizit paradis* (I, 18, 3).

Die wirklichkeitsferne Raumbehandlung des frühchristlichen Paradiesbildes, die auf richtige Größen- und Anordnungsverhältnisse nicht achtet, wird in unserem Text auf die Wirklichkeit ausgerichtet. Das räumliche Ungefähr und Horizontlose der paradiesischen „Ideallandschaft" wird auf die Grenzen eines *pŏmgarten* zurückgenommen. Dieses wirklichkeitsgesättigte Wort füllt den topischen Rahmen des *locus amoenus* mit geschichtlicher Substanz. Zur geschichtlichen, das heißt unverwechselbaren Besonderheit des salischen *paradisus* gehört auch die herbe Ablehnung des Zierlichen, Funkelnden, schmuckhaft Überladenen der oben beschriebenen „Vorlage"[64]. Der Quell und sein sprühendes Lichterspiel fehlen — ein wesentlicher Bestandteil der Lustorttopik —, ebenso der blumenbestickte Rasen, das blitzende Geröll der Edelsteine am Bachufer und der sanfte Wind, in dem das Baumlaub zittert. Über der Schilderung des *pŏmgarten* liegt ein Hauch von Sachlichkeit. Eine Betrachtung unseres Textausschnittes, die gesondert seiner Wortwahl- und -fügung gilt, erscheint uns geeignet, dieser Feststellung den Charakter einer unverbindlichen Impression zu nehmen.

Das Hauptwort steht betont im Text, durch den Verzicht auf Beifügungen auf die eigene Bild- und Begriffskraft angewiesen. In den seltenen Fällen, die

[62] Vgl. Curtius, S. 205, Anm. 1.

[63] Thesaurus linguae latinae II, 742, 75 u. Forcellini, I, 336, r.

[64] Man wird einwenden mögen, daß dies nicht nur für das Paradiesbild des *Genesis*-Dichters zutrifft, sondern für die gesamte vorhöfische Darstellung eines Lustorts, auch wenn dieser nicht in geistlicher Dichtung (geistliche Themen von Geistlichen bearbeitet) vorkommt. Einzelne Stellenhinweise bei Brinkmann, S. 118ff. Wir müssen uns hier auf die Betrachtung unseres Textes beschränken, doch kann schon ein Vergleich mit Otfrids Paradiesschilderungen oder mit der Blumenmädchen-Wiese in Lamprechts *Alexander* (Kinzel, Straßb., v. 5157ff.) die unvertauschbaren Eigenheiten jeder dieser Lustortbeschreibungen feststellen.

ein Beiwort einstellen, handelt es sich um stereotype Zusätze, welche die blockhafte Geschlossenheit des Hauptworts unterstreichen (*hoch berch*, v. 512; *daz tieffe wentel mere*, v. 511) oder pleonastisch in ihm aufgehoben sind (*diu sûze lauendele*, v. 496). Doch nicht nur durch den fühlbaren Ausschluß der Beiwörter, sondern auch durch Auflösung genitivischer Zuordnungen wird die Absicht, das Hauptwort auf sich zu stellen, verwirklicht. So wird der genetivus qualitatis des Vulgata-Textes, *paradisus voluptatis*, in einen Kurzsatz verwandelt: *der* [*paradisus*] *wart file wnnesam* (v. 465)[65]. Aus dem reichen Flor der Abstrakta, die das Otfridsche Paradiesbild als geistliches den Sinnen unzugängliches Szenarium dem Leser anbietet[66], findet sich nur *wunne* und diese auffallend in Beziehung zu dinglichen Genüssen, zu Früchten (v. 470), zu schönen Bäumen (v. 465) und ihrem Blütenduft (v. 485). Die Hauptwörter als Dingwörter bringen eine feste und faßliche Gegenständlichkeit in den Text, eine Überlegenheit des an die Sinne gebundenen Wortes über die begriffliche Prägung. Diesem Übergewicht des knapp und unschattiert hingesetzten Dingworts entspricht die sehr zurückhaltende Handhabung des Zeitwortes. Eine fast aufdringliche Sparsamkeit wird hier spürbar. Gern beschränkt sich der Dichter auf Hilfszeitwörter, wenn er nicht, wie in der „Pflanzenliste", völlig auf das prädikative Verbum verzichtet. Wo seine Quellen ihm eine beweglichere Wortwahl nicht aufzwingen, etwa in der Schilderung des idealen Klimas (v. 475 ff.), zögert er, dem Zeitwort Farbe zu geben, und er ordnet es durch blässebewirkende Wiederholung[67] dem an die belichteten Kehren und Eckstellen des Textes vorgeschobenen Hauptwort unter. In den vier die Paradiesschilderung beschließenden Sätzen, also an profilierter Stelle, stellt *stan* dreimal die Satzaussage:

509 *Der selbe garto stat ostene*
an der werlte orte.
daz tieffe wentel mere dar ubere gat.
manich hoch berch da uor stat.
der garte stat so hohe,
daz ime begat der mane.

In *stan* ist alle Bewegung, deren sprachliche Vermittler vornehmlich die Verben sind, gebunden, wenn nicht erstarrt. *stan* in v. 509 und v. 513 hat nicht die horizontale Dimension des lateinischen *situm esse*, sondern etwas betont Vertikales, statisch Aufgerichtetes, das durch das zweimal beigeordnete *hoch* (v. 512, 513) und das gegenläufige *tief* (v. 511) ausdrucksstark unterstrichen wird.

[65] Vgl. Beyschlag, S. 117.

[66] Vgl. dazu Otfrid V, 22 (*Iusti in vitam aeternam*); V, 23 (*De qualitate caelestis regni et inaequalitate terreni*); die Einzelstellen II, 24, v. 41—46; III, 21, v. 31—36; 26, v. 57—70; IV, 5, v. 35—52; *Ad Salomonem* v. 37—48; *Hartm.*, 5—10; 19—22; 159—164; *Ad Ludovicum*, 91—96.

[67] vv. 471, 482, 490, 500.

Das verbale und damit auf Lockerung, auf bewegliche Verknüpfung der Aussageeinheiten zielende Moment tritt also ganz zurück[68]. Der Eindruck entsteht, daß die Schilderungsgegenstände jeder nur gelegentlichen und zufälligen Bewegtheit entrückt werden sollen. Die Zeitformen werden in diesen Stilwillen miteinbezogen, indem der Bericht an den Nahtstellen, wo Bibeltext und die schmückende *depictio*[69] des idealen Ortes einander berühren, einen sehr anschaulichen Tempuswechsel vollzieht und das Praesens als Zeitform der *ubiquitas* des idealen *locus voluptatis* erscheinen läßt. Der Übergang wandelt das gleiche Wort ab:

469 *da ŵhs inne*
aller obezze wnne.
dei wachsent da gnota
in ieglichem manode.

Sowohl die Sätze vor v. 471 als auch diejenigen nach v. 513f., dem Schlußsatz der „Beschreibung", berichten in der Vergangenheit, so daß das Zeit- und Zufallsentrückte des paradiesischen Schauplatzes mit konjugationalen Mitteln angedeutet wird.

Die Prüfung des Satzbaus und anderer syntaktischen Verhältnisse führt zu Ergebnissen, welche die bisherigen Beobachtungen bestätigen. Die parataktische Fügung prägt eindeutig die Satzarchitektonik[70]. Gedrängte Kurzsätze, doppelte Parallelismen (v. 475—78), prädikatlose Reihung setzen Block neben Block. Verknüpfende Konjunktionen, relative Anknüpfungen sind eingespart. Der ganze Reichtum syntaktischer Instrumentation, die Fülle der Zeit-, Orts- und Kausalbestimmungen, den die lateinischen Quellen und „Vorlagen" dem *Genesis*-Dichter boten, ist nicht beachtet. Wer hier nur „Unbeholfenheit" und ungelenkes Ringen mit ungeschmeidigem Sprachstoff feststellen möchte, sieht an den Wesensmerkmalen einer Stilhaltung vorbei, die auf das rationale, ständig durch kausale Verbindungs- und Stützungsglieder in vielstufige Hypotaxen aufgegliederte Gefüge des antiken Latein verzichtet und die christliche Weltsicht auch sprachlich zu erfassen trachtet. Dieser Erscheinung hat Erich Auerbach einige der hellsichtigsten Seiten seines *Mimesis*-Buches gewidmet[71]. Er zeigt hier, daß schon die Kirchenvätertexte erkennen lassen, wie die christlichen Gehalte den im Vernunftdenken eingelassenen Kunstbau des Lateinischen sprengten und die parataktische Bibelsprache zum Vorbild einer „figuralen", „abgerissen-sprunghaften, überall eine Deutung von oben erfragenden" Darstellung nahmen[72]

[68] Vgl. J. Schwietering, *Deutsche Dichtung des Mittelalters*, a.a.O., S. 66.

[69] Vgl. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, a.a.O., § 73.

[70] Zur Parataxe in frühmittelhochdeutscher Dichtung vgl. H. de Boor, *Frühmittelhochdeutscher Sprachstil*. ZfdPh, Bd. 51 (1926), S. 244; Bd. 52 (1927), S. 31ff.

[71] E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946. S. 77ff.; hier vor allem S. 79.

[72] Ebd., S. 78 u. S. 495f.

— ein Vorgang, der sich freilich noch innerhalb des Lateinischen abspielt. Der parataktische Stil, in den antiken Sprachen wohl eindeutiger zu charakterisieren und dem stylus humilis zuzuweisen, ist als Bibelstil „hoher Stil", der als solcher den Absichten der Volkssprachen entgegenkam[73]. Denn hier ist die Parataxe das beherrschende Stilmittel eines „erhabenen" genus dicendi, wobei freilich zu bedenken und immer am Einzeltext zu klären ist, daß das Parataktische sehr unterschiedlichen Ausdruckshaltungen dienen kann. Wir dürfen es für wahrscheinlich halten[74], daß auf unseren Text ererbte Tendenzen parataktisch gebauter heimischer Epik einwirkten, die um so stärker hervortreten mögen, als die *Genesis*-Dichtung eine anverwandelnde Übertragung des Bibeltextes anstrebt. Der „erhabene Gegenstand" der Weltschöpfung, von Avitus noch in der antikem Geschmack angemessenen, ja von diesem geforderten Stilart des „schweren Schmucks" dargestellt, wird vom *Genesis*-Dichter im Geiste des biblischen Originals empfunden und nachgebildet. Der durch klargezogene Einschnitte getrennte, aber nicht diffuse Satzverband unserer Paradiesschilderung ruft den Eindruck schlichter Reihung, feierlicher Sprödheit hervor. Hierzu paßt das Fehlen des temporalen *do*, das in den übrigen Teilen der Dichtung die Funktion besitzt, die Handlung weiterzutreiben[75]. Alles wird vermieden, was das Statische des Paradiesbildes, in dem Bäume, Blüten, Blumen, Früchte, Düfte und Tiere an einer unwirklichen Permanenz des Hier und Jetzt teilhaben, aufheben könnte. Dem zeitlichen Stillstand, der durch die traditionellen Negationsformeln[76] der Zeilen 475ff. eindrucksvoll veranschaulicht wird, entspricht die Verlagerung des Paradieses in eine mythische Geographie (v. 509ff.).

3.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, daß die im Vergleich mit der „Vorlage" erarbeiteten Züge einer konkretisierenden „Sachlichkeit" (Sachbezogenheit), daß die Schmucklosigkeit der Wortwahl, die schlichte Übersichtlichkeit des Satzbildes, die suggestive Vereinfachung der Prunkformeln des Avitus Lineamente hervortreten lassen, in denen die jüngere Forschung eine stilprägende Ausdruckseinheit der salischen Epoche zu erfassen glaubt[77]. Aber ein Stilbegriff wie „salische Archaik" kann, ganz abgesehen von der problematischen Entnahme

[73] Vgl. dazu Curtius, S. 387ff.; S. 401ff. Zum Problem der mittelalterlichen Stillehre vgl. die Analyse der bei E. Faral (a.a.O.) gesammelten mittellateinischen „Poetiken" durch Brinkmann, S. 29ff. Zu Auerbachs Auffassung von den „Höhenlagen des Stils" vgl. die kritische Stellungnahme von E. R. Curtius, *Die Lehre von den drei Stilen in Altertum und Mittelalter.* Rom. Forsch., Bd. 64, 1/2 (1952), S. 64ff.; ebenso R. Gruenter, *Zu E. Auerbachs Begriff der mittelalterlichen Stilrevolution*, a.a.O., S. 86f. Zur stilistischen Bewertung der Parataxe im volkssprachigen Heldenepos vgl. E. Auerbach, a.a.O., S. 111f. u. 118; s. auch F. Willems, *Der parataktische Satzstil im Ludwigslied.* ZfdA, Bd. 85/1 (1954), S. 18ff. Hier weitere Literaturhinweise.

[74] Vgl. Beyschlag, S. 107.

[75] Vgl. Weller, S. 199ff.

[76] Vgl. Anm. 23 u. 25.

[77] Hugo Kuhn, DVjs, Bd. 27 (1953), S. 18ff.

aus kunsthistorischem Begriffskatalog[78], leicht dazu verführen, den am Einzelkunstwerk festgestellten Sachverhalt zu stilisieren, indem man nicht sorgfältig genug aufgliedert in Merkmale, die im Wesen des überlieferten Stoffes oder einer vorgeschriebenen und bewußt angestrebten Darstellungstechnik liegen, und in Merkmale, die der epochale oder individuelle „Stilwille" prägt. Gewiß unterscheidet sich das salische Paradiesbild durch einen bestimmten „Stilwillen" von dem durch Kehrreimstrophen zum lyrischen Hymnus gesteigerten karolingischen Paradiesbild Otfrids, der ja im Gegensatz zum *Genesis*-Dichter, trotz der *barbaries inculta et indisciplinabilis*[79] seines heimatlichen Idioms die vielstufige lateinische Satzbildung nachzuahmen strebte[80]. Doch dieser „Stilwille", ein numinöses geistesgeschichtliches Etwas, das sich in den Kunstwerken der Epoche als „salische Archaik" niederschlagen soll, ist in unserem Falle an bereits vorgeformte Bahnen des „geistlichen Liedstils", (des knappen, „liedepischen" Erzählstils), der sich über das *Gallus-*, *Georgs-*, *Ludwigslied*, wie Beyschlag bereits erkannte[81], ins Althochdeutsche zurückverfolgen läßt, an bestimmte theologische Darstellungstechniken gebunden, an Vorschriften des religiösen Vortrags, der Predigt, und im besonderen an das überhistorische Schema der Paradiestopik.

Für das salische *Memento mori* Notkers von Zwiefalten hat die Forschung auf die Bedeutung der Predigtvorschriften, der *Regula pastoralis* Gregors des Großen verwiesen[82]. Gregor empfiehlt dem Prediger grundsätzlich Rücksichtnahme auf die geistige und sittliche Beschaffenheit seiner Zuhörer[83]. Diese Rücksicht auf die *audientes* muß sich vor allem als Klarheit und Eindeutigkeit der Rede äußern, wie schon Hrabanus forderte: *ut ambiguitas obscuritasque vitetur*[84]. Die Einfachheit des Vortrags ist prädikatorische Pflicht: *bonorum ... ingeniorum insignis est indoles, in verbis verum amare, non verba. Quid enim prodest clavis aurea, si aperire quae volumus non potest?*[85] Derartige Einschränkungen des rhetorischen Wortkults und „unnützen" Ausdrucksprunks finden sich in der Erörterung der geistlichen Eloquenz immer wieder[86]. Das stilistische

[78] Ebd., S. 10, Anm. 12.

[79] *Ad Liutbertum*, Z. 56.

[80] Vgl. H. de Boor, *Die deutsche Literatur von Karl dem Großen bis zum Beginn der Höfischen Dichtung*, a.a.O., S. 76.

[81] Vgl. Beyschlag, S. 107.

[82] H. Rupp, *Memento mori*. PBB, Bd. 74 (1952), S. 321ff. Zur Verfasserschaft: M. Dittrich, *Der Dichter des Memento mori*. ZfdA, Bd. 72 (1935), S. 57ff. Zur Struktur: M. Ittenbach, *Deutsche Dichtungen der salischen Kaiserzeit*. Bonn 1937. S. 10. Dazu vgl. H. Rupp, a.a.O., S. 326, Anm. 1; ebenso Hugo Kuhn, *Minne und Recht* in: Studien zur deutschen Philologie des Mittelalters, Festschr. f. F. Panzer. Heidelberg 1950. S. 29ff.

[83] MPL 77, c. 52ss.; Reg. Past. III, Prol. Vgl. auch Hrabanus, MPL 107, 413ss. (*De clericorum institutione* III, 37); ebenso H. Rupp, a.a.O., S. 342f.

[84] *Quamvis in bonis doctoribus tanta docendi cura sit vel esse debeat, ut verbum quod nimis obscurum sit vel ambiguum, Latinum esse non possit, vulgi autem more sic dicatur, ut ambiguitas obscuritasque vitetur, non sic dicatur ut a doctis, sed potius ut ab indoctis dici solet. Quid enim prodest locutionis integritas quam non sequitur intellectus audientis, cum non intelligunt propter quos ut intelligant loquimur?* (*De cler. inst.*, III, 30.) — MPL 107, col. 408.

[85] Ebd., III, 31.

[86] Vgl. den Protest gegen rhetorischen Wortschmuck bei Wibald von Corvey und Stablo (MPL 189, col. 1254).

Ethos des biblischen Berichts wirkt in die Theorie des Predigtstils hinein. Die theologische Anweisung hat also stilistische Konsequenzen, die nicht ohne weiteres als „salische Archaik" anzusprechen sind. Ohne Zweifel war der *Genesis*-Dichter mit diesen Anweisungen vertraut[87], und er befolgte sie für sein „Bibelepos", das wir uns, in „Reimlektionen" aufgeteilt, innerhalb des kirchlichen Gottesdienstes vor einem Laienpublikum vorgelesen denken müssen[88]. So leuchtet es ein, daß das seelsorgerliche Gebot, in einer dem Laien angemessenen Ausdrucksweise zu sprechen, den Dichter veranlassen konnte, eine schlichte Faßlichkeit des Sprechens anzustreben und die rhetorischen Sprachornamente des Avitus aufzulösen. Eine Vereinfachung des Vortrags, das heißt, eine erklärende und alles Befremdliche entfernende Anpassung an den Zuhörer war auch durch den darstellungsmethodischen Begriff der *vulgarisatio* gegeben, auf den in seiner Bedeutung auch für die profane Literatur schon Ehrismann hingewiesen hat[89]. *Vulgarisatio* bedeutet nicht nur Übertragung des Lateinischen in eine Volkssprache (*in vulgarem linguam traducere*)[90], sondern vor allem belehrende Vermittlung, „Verständlichmachung", die Kommunikation eines höheren geistlichen Wissens mit der Unwissenheit der Laien, später aber auch bei weltlichen Stoffen ganz allgemein die ausführlichere Begründung, die genauere Herleitung und Stützung der erzählten Vorgänge, eben das, was man recht problematisch „psychologische Vertiefung" genannt hat[91]. Otfrid fügt schon solche „vulgarisierenden", das heißt, auf das Niveau des Publikums abgestimmte Erklärungen seinem Vortrag ein[92]. Notker behandelt die Psalmen in diesem Sinne, und Williram erhebt die paraphrasierende *vulgarisatio* im Prolog zu seiner Deutung des Hohen Liedes zum Prinzip[93].

Der *Genesis*-Dichter faßte den *vulgarisatio*-Begriff weiter. Seine Aufgabe war nicht allein, seine „Vorlage" *in vulgarem linguam traducere*, sondern er hatte die „Übertragung" der biblischen Welt in heimische, den Hörer vertraut anmutende

[87] Vgl. Ehrismann II, 1, S. 87 u. 82f.; vor allem S. 87 mit Literaturhinweisen. Zur dichterischen Praxis der geistlichen Belehrung vgl. Weller, S. 186ff.

[88] Hugo Kuhn, DVjs 27 (1953), findet das wenig wahrscheinlich (S. 17). Vgl. dazu Ehrismann II, 1, S. 87 und H. Steinger, Verf. Lex. II (1936), Sp. 14ff.

[89] Vgl. Ehrismann II, 1, S. 82, Anm. 3.

[90] Du Cange/Henschell VIII, S. 395, Sp. 2. Vgl. auch die Bedeutung von *vulgare* in der klassischen Latinität. Forcellini IV, 1042, 3.

[91] Vgl. Ehrismann II, 1, S. 82, Anm. 3.

[92] Vgl. A. Haß, *Das Stereotype in den altdeutschen Predigten. Mit einem Anhang: Das Predigtmäßige in Otfrids Evangelienbuch.* Diss. Greifswald 1903. S. 28ff.; S. 89—107. Dazu Ehrismanns Besprechung in ZfdPh, Bd. 36 (1904), S. 516f. Vgl. auch O. Büge, *Die Beteuerungsformeln in Otfrids Evangelienbuch.* Diss. Greifswald 1908.

[93] Ehrismann stellt fest, daß die *vulgarisatio* grundsätzlich zu den Erfordernissen einer guten Predigt gehört (vgl. oben Anm. 91). Die Regeln hierfür hat Surgant, allerdings erst in einer Zusammenstellung von 1525 (Basel), übersichtlich aufgeführt. Ehrismann zitiert daraus (ZfdPh, a.a.O., S. 517): *In vulgarisando auctoritates adductas interdum aliquid expositive addi expedit, et hoc pro meliori et clariori et intelligibiliori vulgarisationi ...* Zu Williram vgl. die Prologstelle (Seemüller, S. 2, 29ff.): *De meo nihil addidi, sed omnia de sanctorum patrum diuersis expositionibus eruta in unum compegi et magis sensui quam uerbis tam in uersibus quam in teutonica lingua operam dedi.*

Verhältnisse und Umgebungen zu vollziehen. Nicht nur die heimische Sprache soll den Zugang zu dem erhabenen Mythos der Welt- und Menschenschöpfung erleichtern, sondern auch das biblische Geschehen soll der Lebensumwelt der Zuhörer angepaßt und in wohlvertrauten Worten und Wendungen wiedergegeben werden. Wir können für Lebensumwelt auch Wirklichkeit sagen. Indem nun die biblischen Vorgänge „vulgarisiert" werden, wird die Wirklichkeit, das heißt, die besonderen Zeit- und Lebensumstände des Dichters und seiner Zuhörer, Gegenstand der Darstellung[94]. Diesen Zusammenhang hat die Forschung in seiner Bedeutung übersehen. Darbietungsmethodische Erwägungen der Predigttheorie führen zu einer frühen Variante des literarischen „Realismus", wenn wir unter Realismus nicht ausschließlich die Darstellung der Wirklichkeit um ihrer selbst willen verstehen. Wir könnten von einem réalisme engagé sprechen, einem Realismus, der vom geistlichen Dichter, der dem *praedicator* ja nahe steht, nur eingeführt, „benutzt" wird, um die Zuhörer in ihrem eigenen Vorstellungsbereich aufzusuchen und sie auf diese Weise mit seinem geistlichen Anliegen, der Genesis-Auslegung, vertraut zu machen. Von diesem engagierten Realismus aus ließe sich möglicherweise das „Salische", natürlich mit gebührender Vorsicht, als ein eigener dichtungsstilistischer Begriff herausarbeiten, als ein spürbares Ernstnehmen der Wirklichkeit, wenn auch nicht um ihrer selbst willen[95].

[94] Vgl. das Kapitel „Gegenwartsbezogenheit der Patriarchengeschichte" bei Beyschlag, S. 21—63.

[95] Beyschlag (S. 60ff.) beschreibt den Stil der *Wiener Genesis* als Reflex der „gelebten Wirklichkeit" (E. Rothacker) des Dichters und seiner Zeitgenossen in der Dreiheit von „landadeliger Welt, höfischer Lebensform, altheimischer Motivik". Bereits Ehrismann und Schwietering haben in ihren Literaturhistorien darauf hingewiesen, daß die sogenannte geistliche Dichtung (*Genesis*, *Exodus*, *Annolied*, *Jüngere Judith*) das Höfische, Christliche, Heldenepisch-Spielmännische — Elemente, die sich später in streng geschiedenen literarischen Feldern entfalten, — noch ungetrennt enthält. Beyschlag betont, daß als Ergebnis der „Gegenwartsbezogenheit der Dichtung" auch die „geistige Seite der landadeligen Welt", die altheimische Heldenepik zu Worte kommt. „Damit zieht freilich — eine willkommene Feststellung — ein starker Hauch germanischen Geistes in diese Dichtung ein" (S. 63).
Die beiden Bibelepen des 9. Jahrhunderts, der *Heliand* und Otfrids *Liber Evangeliorum*, tragen sie nicht auch ihre „Wirklichkeit" in die Darstellung des biblischen Stoffes? Die im Stil der germanischen Epik erfaßte und dargestellte „Wirklichkeit" des *Heliand*-Dichters, die als solche bereits ausgedeutete, stilisierte „Wirklichkeit" war, fand fertige Ausdrucksformen vor. Der *Heliand* „germanisiert" die evangelische Erzählung, das heißt, er überträgt sie nach dem Muster religiöser angelsächsischer Dichtung in den „germanischen Epenstil". Dieser wirkt noch so verbindlich, daß der *Heliand* stellenweise wie ein germanisches Epos mit christlicher Nomenklatur anmutet.
Auch die in ihrer Zugehörigkeit zum *Heliand*-Text umstrittene lateinische 2. Vorrede, die *Versus de poeta et interprete huius codicis*, enthält die Mahnung: *incipe divinas recitare ex ordine leges, / transferre in propriam clarissama dogmata linguam* (v. 25f.). Aber die *propria lingua* ist hier noch „Literatursprache" des germanischen, genauer, angelsächsischen Buch-Epos. In der salischen *Genesis* mußte der Dichter sich eine eigene Sprache schaffen. Daher ist die *translatio* des *Heliand*-Dichters auch nicht wie die *vulgarisatio* des *Genesis*-Dichters als „Gegenwartsbezogenheit" zu fassen. Zum Stil des *Heliand*-Dichters vgl. O. Behagel, *Heliand und Genesis*, Halle 1933[5], S. XXVIIIf.; A. Heusler, *Liedstil und Epenstil*. ZfdA, Bd. 57, S. 1ff.; ders., *Über den Stil des Heliand, gemessen an dem der englischen Epen und der weltlichen Lieder*. Sitz.-Ber. Berlin 1918. S. 153ff. Bei Otfrid hinterließ das „Germanische" nur noch wenige konventionelle Spuren, und „Gegenwartsbezogenheit" trat völlig hinter das theologische Anliegen der Darstellung des Lebens Christi und seiner weltgeschichtlichen Bedeutung zurück.

4.

Eine Betrachtung der paradiesischen Flora, der „Pflanzenliste" unsres Textausschnitts kann diese Beobachtung bestätigen. Dem verhärteten Tastsinn einer allzu stoffgebundenen Forschung, die in dieser Aufzählung von Pflanzennamen ein kurioses Exzerpt aus Isidors *Etymologien* sah[96], entging bisher das neuartige Ineinander von topischer und sachbezogener Darstellungsschicht. Wir versuchen, diese beiden Schichten gegeneinander abzusetzen.

Isidors Pflanzenkatalog zählt Namen auf, die sich bis auf *balsamîta* und *lauendele*, „wohlbekannte deutsche Gartenpflanzen"[97], mit der botanischen Nomenklatur unsrer Paradiesbeschreibung decken. Wenn Weller und mit ihm Beyschlag für *balsamîta* und *lauendele* zugestehen[98], daß der Dichter Pflanzen anführt, die er aus eigener Anschauung kannte, so ist nicht einzusehen, warum das nicht auch für *ringele*, *tille*, *chonele*, *fenechele*, *saluaia*, *ruta*, *minz*, *epphich*, *chres*, *lattŏch* gelten soll. Oswald Zingerle hat diesen Schluß gezogen[99], gegen Scherer, der zuerst auf Isidor verwies. Auch *crocus*, *peonia*, *nardus*, *astriza* und *wichpŏm* zählt Zingerle zur Gruppe heimischer, aus eigener Anschauung gekannter Gewächse, die er von der Gruppe exotischer Pflanzen *zinamin*, *zitawar* (*cyperus*), *galgan* (*cyperus* oder *galbanum*), *pheffer*, *balsamo*, *wirŏch*, *timiâm*, *mirrun* unterschied[100]. Eine solche Unterscheidung traf, wie die Anordnung von v. 487—504 zeigt, schon der Dichter. Sehen wir uns die Gruppe exotischer Pflanzen genauer an, so entdecken wir, daß es sich um eine Zusammenstellung von Pflanzennamen handelt, die der biblischen Poesie (Hohes Lied, Jesus Sirach) und der spätantiken Paradies- und Lustortbeschreibung entnommen sein können. Ist das nicht näherliegend? Nicht Isidor also, sondern die dichterische Überlieferung, so scheint uns, meldet sich hier zum Wort. Die bei Avitus neben *lilium/rosa* auftretende *cinnamum/balsamum*-Paarung findet sich in unsrem Text, wenn auch durch eingeschobene Namen gesprengt. *cinnamum/balsamum* ist eine Verbindung, die über eine lange literarische Tradition verfügt[101]. Bereits der biblische *Liber ecclesiastici* (24, 20) hat: *Sicut cinnamomum, et balsamum aromatizans odorem dedi.* Bei Apuleius begegnet: *cinnama fraglans et balsama rorans*[102]. In zahlreichen Quellen wird *cinnamum* als das Gewürz genannt, das der mythische *ales Solis*, der Phönix, sammelt, um daraus sein Nest aufzuschichten, das

[96] Vgl. Anm. 28. [97] Weller, S. 51.

[98] Ebd. u. Beyschlag, S. 118.

[99] O. Zingerle, a. a. O., S. 768 f. Was allerdings seine Behauptung stützen soll, „daß die Gewächse, die nach gelehrter Tradition dem Paradiese zugesprochen wurden, übergangen sind", ist unersichtlich.

[100] Ebd., S. 787 ff.

[101] Vgl. Prudentius, *Cathemerinon* V, v. 117 ff. (Text Anm. 38). *Carmen de Phoenice* (Brandt, Lact. op. omnia II, Corp. Script. Eccl. Lat., Vol. XXVII. Prag/Wien/Leipzig 1893. S. 139): *Cinnama dehinc, auramque procul spirantis amomi/Congerit, et misto balsamo cum folio.*

[102] Vgl. Thesaurus linguae latinae II, 1710, 40. Dracontius, *De laudibus Dei* (a. a. O.) I, v. 324 ff. Sidonius, *Carmina.* Mon. Germ. Hist., Auct. Antiqu. VIII, v. 124 ff. („Gewürzliste").

zum Scheiterhaufen wird[103]. Claudianus[104], Ausonius spielen auf diesen Zusammenhang an, ebenso Sidonius und Augustinus[105]. Im *Carmen de phoenice* und bei Avitus[106] finden wir ihn ebenso. Die *cinnamum/balsamum*-Paarung finden wir auch bei Prudentius, in der Beschreibung der paradiesischen *patria iustorum*[107]. Neben Zimt und Balsam nennt Prudentius *folium* (Narde), das auch das *Carmen de phoenice* anführt mit *acanthus*, *nardus* (neben *folium*) und *arista*[108].

Sidonius reiht eine Fülle exotischer Pflanzennamen aneinander, deren Auswahl überrascht[109]. Sie fügt sich nicht in das übliche Schema der Paradiesflora. Wir finden hier neben der *viola*, die wohl wegen ihrer aromatischen Eigenschaften zitiert wird, *cytisum* (eine bei den Alten beliebte Kleeart), *casia* (wilder Zimmt oder wohlriechender Seidelbast, *laurus cassia*), *colocasium* oder *colocasia* (eine auf den Seen und Sümpfen Ägyptens heimische Wasserrose), *calthum* (officinelle Ringelblume, *calendula officinalis*), das auch Prudentius (*Cath.* 5, v. 114) erwähnt, *costus* (Kostwurz, *costus arabicus*, aus dem man kostbare Salben herstellt), *malobathrum* (das ebenfalls der Gewinnung wohlduftender Salben dient oder, wie manche Kommentare wollen, mit dem obenerwähnten *laurus cassia* identisch ist), *tus* und *serpyllum* (Quendel, Feldthymian, *thymus serpyllum*). Diese Aufzählung steht unter dem Zeichen einer gewollten Neuerungs-

[103] Vgl. den Artikel „Phoinix" (Abschnitt 5 „Der Wundervogel") in: Pauly/Wissowa, Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft, Halbbd. 39 (1941), Sp. 414ff. Vgl. zum Phönix-Nest die Note von G. E. Gierig in seiner Ausgabe der *Metamorphosen* Ovids (Leipzig 1807) zu lib. XV, v. 397. Gierig stützt sich hier auf eine fehlerhafte Lesart von Heinsius, wenn er *De ave Phoenice* (Brandt) v. 66 zitiert: *Phoenices nomen cui dedit ipsa Venus* anstatt *... ipsa vetus* (vgl. die ganze Stelle bei Brandt, a.a.O., S. 139). Vgl. ebenso die Anm. zu Ovids *Metamorphosen* XV, v. 392—398 in der Ausgabe von Ehwald/Korn (Berlin 1916), S. 377. In der frühchristlichen Dichtung wurde der Phönix zum Symbol für die unbefleckte Empfängnis, indem man sich auf seine Entstehung ohne geschlechtlichen Verkehr berief (Pauly/Wissowa, a.a.O., Sp. 422, 50). Vgl. auch M. Schuster, *Der Phönix und der Phönix-mythos in der Dichtung des Lactantius*. Commentationes Vindobonenses, Bd. 2 (1936), S. 56ff. Vgl. auch in den *Collectanea rerum memorabilium* des Solinus (Mommsen, cap. 33, § 12): (phoenix) *rogos suos struit cinnamis.*

[104] *De consulatu Stilichonis*, lib. II, v. 419f. Mon. Germ. Hist., Auct. Antiq. X. Ebenso *Carmina minora* (ebd.), XXXI, v. 15f.

[105] Belegstellen in den Thesaurus-Artikeln über *balsamum* und *cinnamum*.

[106] Vgl. die oben erwähnte Paradiesschilderung des Avitus (I, v. 238ff.).

[107] *Cath.* V, v. 117ff.

[108] Die üppig geschilderte „Ideallandschaft" im *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti* des Claudianus (a.a.O., X, v. 92ff.) enthält die Aufzählung:

In medio glaebis redolentibus area dives
Praebet odoratas messes hic mitis amomi
Hic casiae matura seges, Panchaeaque turgent
Cinnama, nec sicco frondescunt vimina costo
Tardaque sudanti prorepunt balsama rivo.

Im zierlich gedrechselten *Epithalamium* des „zopfigen Duodeztalentes" Sidonius heißt es:

Sic ventum ad thalamos: tus, nardum, balsama, myrrhae
hic sunt, hic Phoenix busti dat cinnama vivi.

(Mon. Germ. Hist., Auct. Antiq. VIII, *Carm.* XI, v. 124ff.)

[109] Ebd., *Carm.* II, v. 407ff.

sucht, einer eitel-manierierten Abseitigkeit des Einfalls und der Sprachgebung, die für Sidonius charakteristisch ist[110]. Die auf verbindende Glieder verzichtende Addition von Pflanzennamen erinnert an das „reihende" Prinzip des salischen *Genesis*-Dichters. Bemerkenswert ist auch die in den beiden Texten übereinstimmende Ortsbestimmung des Paradieses *sub axe Eoo*[111]. Dazu vergleiche man Avitus I, v. 193ff. und I, v. 211ff. Der in diesem Zusammenhang von Weller[112] zitierte Remigius-Kommentar, auf dessen Bedeutung für v. 509ff. der *Wiener Genesis* zuerst Scherer verwies, bezieht sich also auf eine recht breite Überlieferung.

Baudri von Bourgueil (1046—1130), ein Zeitgenosse des *Genesis*-Dichters, beschreibt „mit starker Benutzung Virgils"[113] einen Garten, dessen Flora überraschend an die „Pflanzenliste" der *Wiener Genesis* erinnert:

Est locus, est hortus herbis consertis odoris,
Quem rosa, quem viola, cytisusque thymusque, crocusque,
Lilia, narcissus, serpillus, rosque, marinus,
Calthaque luteola, casiae flos, flos et aneti,
Et flores allii per successiva venustant
Tempora, ne semper, desit mihi perpetuum ver,
Cum quasi succedit flori renovatio floris[114].

Haben wir hier ein lateinisches Gegenstück zur „Pflanzenliste" vor uns, oder gar eine „Vorlage"? Baudri gibt eine sehr ähnliche namenreihende Aufzählung, und auch die (freilich traditionellen) Züge des *perpetuum ver* und der „ständig erneuerten Blüte" rücken die beiden Texte in engere Nachbarschaft. Oder gehen

[110] Zum Stil des Sidonius vgl. E. Grupe, *Zur Sprache des Apollinaris Sidonius*. Zabern 1892, A. Engelbrecht, *Beiträge zum lateinischen Lexikon aus Sidonius*. Wiener Studien XX (1898), S. 293ff., E. Faral, *Sidoine Apollinaire et la technique littéraire du moyen âge*. Miscellanea Giovanni Mercati, vol. II (1946).

[111] *Carm.* II, v. 408. Wir halten es in unserem Zusammenhang für aufschlußreich, die ganze Stelle wiederzugeben:

Est locus Oceani, longinquis proximus Indis,
axe sub Eoo, Nabataeum tensus in Eurum:
ver ibi continuum est, interpellata nec ullis
frigoribus pallescit humus, sed flore perenni
picta peregrinos ignorant arva rigores;
halant rura rosis, indiscriptosque per agros
fragrat odor; violam cytisum, serpylla, ligustum,
lilia, narcissos, casiam, colocasia, caltas,
costum, malobathrum, myrrhas, opobalsama, tura
parturiunt campi; nec non pulsante senecta
huic rediviva petit vicinus cinnama Phoenix.
hic domus Aurorae rutilo crustante metallo
bacarum praefert leves asprata lapillos.

[112] Vgl. Anm. 36.

[113] Vgl. E. R. Curtius, *Rhetorische Naturschilderung im Mittelalter*. Rom. Forsch., Bd. 56 (1942), S. 233.

[114] *Les œuvres poétiques de Baudri de Bourgueil*, ed. Phyllis Abrahams. Paris 1926. p. 191. Wir lesen mit E. R. Curtius in der 5. Zeile des Exzerpts *flores* anstatt *flos*.

beide „Pflanzenlisten" auf eine gemeinsame Quelle zurück, etwa nach Art der zitierten Sidonius-Stelle? Dieser reichlich outrierte Pflanzenkatalog des Sidonius hat mit der Virgil ausschreibenden Aufzählung des Baudri[115] bis auf *anethum* und *ros marinus* alle Pflanzennamen gemeinsam, und es ist durchaus denkbar, daß beide Stellen bei sorgfältiger Durchkämmung der gesamten spät- und mittellateinischen Texte durch weitere Belege ergänzt würden und daß dann die Namenreihung, die „Pflanzenliste", als überlieferter Kunstgriff der Gartenbeschreibung nachgewiesen werden könnte. Doch auch hier gilt im Einzelnen, was für den *paradisus* der *Wiener Genesis*-Dichtung im Gesamten zutrifft: die überlieferten Darstellungsmittel werden übernommen, aber sie erhalten neue Aufgaben.

Es fällt auf, daß die literarische Lustortflora vor allem nach Geruchswerten zusammengestellt wird. Diese Eigentümlichkeit behält auch der extravagante Sidonius bei. Die Form- und Farbwerte der Pflanzen treten meist zurück. Das gilt schon für das Canticum canticorum, das den Lustort als Metapher für die *sponsa* verwendet, die *sponsa* als *hortus conclusus*, ja wörtlich als *paradisus* (3, 13) anspricht, der mit „allen besten Würzen" (*cum omnibus primis unguentis*) ausgestattet ist: *cyprus*, *nardus*, *crocus* (Safran), *fistula* (Kalmus), *cinnamomum*, *myrrha* und *aloe*. *Aloe* wird im mittelalterlichen Schrifttum *arbor odoris suavissimi et summi* genannt[116], und die *Milstäter Genesis* nimmt *aloe* möglicherweise schon in der Bedeutung von *lignum paradisi* in die Paradiesbeschreibung auf[117]. Diese Betonung des Aromas in der Schilderung der Lustortflora geht offensichtlich auf eine ausgeprägte orientalisch-antike Tradition zurück. Der *paradisus* der *Wiener Genesis* spricht mit auffälliger Ausschließlichkeit (vv. 484, 500, 504, 507) vom *toum* und *stanch*, der so überwältigend ist, daß die Atemwonne jede Nahrungsaufnahme erübrigt. *toum*, das überwiegend die Bedeutung von „Dunst, Qualm" hat, kann die Vorstellung erwecken, daß der Duft im *paradisus* wie der Rauch glimmender Räucherhölzer zum Himmel steige. Noch die „ideale Landschaft" der aufblühenden lateinischen Klerikerdichtung des 12. Jahrhunderts (*Phyllis et Flora*) und der Höfischen Dichtung halten an dieser betonten Hervorhebung des Duftes fest[118].

Wir dürfen es also als gerechtfertigtes Ergebnis unserer Untersuchung betrachten, daß der *Genesis*-Dichter in seiner Darstellung den topischen Bestand der Paradies- und antiken Gartenflora berücksichtigt und zwar sowohl als topisches „Zitat" als auch als wirklichkeitsbezogenes Vokabular. Letzteres wird in seiner „realistischen" Funktion bestätigt, indem er Namen heimischer Gartenpflanzen hinzufügt, die seine Zuhörer vor Augen hatten. Der *Genesis*-Dichter führt damit eine wichtige Neuerung ein, die eine markante Stelle in der Ge-

[115] Vgl. *Bucolica* (Hirtzel) II, v. 45ff.; *Georgica* (Hirtzel) IV, v. 30ff.; *Culex* (Ribbeck), v. 390ff.; *Copa* (Ribbeck), v. 13ff.

[116] Vgl. O. Zingerle, a.a.O., S. 804.

[117] *Milstäter Genesis* (Diemer, a.a.O.), S. 9, Z. 9.

[118] Näheres in der in Anm. 42 angekündigten Studie.

schichte der Paradiestopik bezeichnet. Gewiß hatte bereits die karolingische Gartenpanegyrik, wenn auch nach klassischem Muster, die heimische Gartenflora zum Gegenstand der Darstellung gemacht[119]. Doch die Aufnahme in die Paradiesschilderung ist geistiges Eigentum des *Genesis*-Dichters. Wesentlich ist, daß die Vorstellung des *paradisus* als eines heimischen Baumgartens den vorgegebenen topischen Rahmen nicht im Sinne eines literarischen Realismus sprengt, sondern ihm die wirklichkeitsbezogenen Bestandteile einfügt.

5.

Der Dichter setzt sich mit einem allmächtigen Topos auseinander, der die Möglichkeiten und Mittel einer individuellen Abwandlung unerbittlich einschränkt. Erschwerend tritt hinzu, daß die spätantike und die von ihr beherrschte und überformte mittelalterliche Schilderung des Paradieses als metaphysischer Heimat des Christen, als *locus locorum*, eine bestimmte typisierende Allgemeinheit der nach Festlegung und Formelbildung strebenden Beschreibungsmittel förderte. In den topischen Tendenzen der antiken Lustortschilderung fand die christliche Anschauung vom Paradiese als der „ewigen" Heimat des Menschen die ideale stilistische Entsprechung. Der Vorstellung der paradiesischen Unvergänglichkeit kam die festgelegte Ausstattung des *locus amoenus* entgegen. Die besondere Seinsweise des metaphysischen *locus locorum* verlangte nach statischen Aussageformen, nach der unauflöslichen Geschlossenheit begrifflicher und thematischer Verknüpfung, wie sie die Lustort-Topik anbot. So erhält das paradiesische Naturbild als *locus amoenus* exemplarischen Rang. Das Paradies wird zum Vorbild, zum beispielhaften Muster des schönen Naturortes, zum *παράδειγμα* aller Schilderungen[120], die ideale Vorgänge, bezeichnenderweise erotische oder durch den Eros bestimmte festlich-gesellschaftliche Vorgänge, vor eine ideale Szenerie stellen. Der individuelle Gegenzug, den dieses Paradigma dem *Genesis*-Dichter gestattete, liegt in der ruhigen und unbeirrbaren Vereinfachung des Stilprunks klassizistischer Vorbilder. Hier mögen, wie wir nachzuweisen suchten, Vorschriften des Predigtstils und heimische Dichtungstraditionen (epischer Liedstil) eingewirkt haben. Doch Wortwahl, Auswahl und Anordnung der topischen Bestandteile sind individuell. Sie teilen dem zeitlosen Muster der Lustorttopik durch unscheinbare, aber unüberhörbare Mittel das Fluidum des Geschichtlichen mit. Im Topos des idealen Ortes, der in der *Genesis*-Dichtung zum *pŏmgarten*, zum *pomarium*, zum ländlichen Hausgarten wird, spricht sich das Selbstbewußtsein, der reine Eigen-Sinn einer einmaligen dichtungsgeschichtlichen Lage aus.

[119] Auch hier, im *Hortulus* des Walafrid, finden wir die Mischung von Nutzpflanzen mit „symbolischen" Blumen (Rose, Lilie). Die Flora der *Georgica* tritt gemischt mit den Rosen und Lilien der Märtyrer und Heiligen auf (Raby, a.a.O., p. 185f.). Vgl. auch R. S. Lambert, *The Little Garden*. London 1924. p. 37.

[120] Dieses „Muster" hat den literarischen Charakter der *imago* — ein Begriff, den die antike und mittelalterliche Rhetorik für „Beispielfiguren" einführte. Darüber Curtius, S. 67, Anm. 2.

Das dritte Kreuzlied Hartmanns.

Ein Baustein zu einem neuen Hartmannbild.

Von

Günther Jungbluth (Kopenhagen).

Das dritte Kreuzlied Hartmanns mit der altberühmten crux 218,19 hat in den vergangenen Jahren von neuem wiederholt die Aufmerksamkeit der Forschung auf sich gezogen[1]. Dennoch dauert der alte Streit der Meinungen hinsichtlich der philologischen Kernfrage, nämlich der Beurteilung der von C gebotenen Lesart: *und lebte min her Salatin und al sin her* fort, und in diesem Zusammenhang sind wesentlich neue Gesichtspunkte nicht hervorgetreten. „Wir müssen uns mit der Überlieferung der Manessischen Handschrift abfinden", bemerkt F. Neumann[2]. Diese Forderung jedoch mutet dem Leser des prachtvollen Liedes einen Verzicht zu, zu dem er sich, wenn ich recht sehe, schwerlich je wirklich bereit finden wird, und der Versuch einer andersartigen Lösung des philologischen und sachlichen Problems mag deshalb wohl einen Schwertstreich lohnen.

Die widerstreitenden Standpunkte haben in jüngerer Zeit in C. von Kraus und H. Sparnaay ihre markantesten Vertreter gefunden[3]. Während sich von Kraus H. Pauls Vorschlag zueigen gemacht hat und an der strittigen Stelle mit Verkürzung der Konjunktivform lesen möchte: *und lebt' mîn herre, Salatin und al sîn her*, hält Sparnaay nachdrücklich an der hs.lichen Lesart fest und bezeichnet jene Verkürzung gerade bei einem Dichter wie Hartmann als „sprachlich ganz unmöglich"[4]. Jeder unbefangene Kritiker wird ihm darin beipflichten müssen und darüber hinaus dem holländischen Hartmannphilologen auch dafür Dank wissen, daß er angesichts der verbreiteten, aber gefährlichen Neigung, das Problem der Zeile zu verwischen, dessen Kern noch einmal klar herausgestellt hat: die Lesart von C eröffnet keineswegs eine Wahl zwischen zwei an sich gleichberechtigten Möglichkeiten, sondern Pauls Vorschlag *lebt'* ist bereits

[1] Im Anschluß an C. von Kraus: Des Minnesangs Frühling. Untersuchungen, 1939 (MFU), in zeitlicher Folge: H. Schneider, Anz. f. dt. A. 59, 1940, S. 74; H. Sparnaay: Nachträge zu Hartmann von Aue, Neophil. XXIX, 1943, S. 107ff.; F. Neumann: Wann dichtete Hartmann von Aue? in: Studien zur dt. Philologie des Mittelalters, Festschrift für F. Panzer, 1950, S. 59ff.; A. van der Lee: Noch einmal die Datierung von Hartmanns Werken, Leuvense Bijdragen 41, 1951, S. 110ff.; H. Stolte: Hartmanns sogenannte Witwenklage und sein drittes Kreuzlied, Dt. Vj. 25, 1951, S. 184ff.; H. Sparnaay: Zu Hartmanns Kreuzzugslyrik, Dt. Vj. 26, 1952, S. 162ff.; G. Eis: Stammt das Kreuzlied „Ich var mit iuwern hulden" von Hartmann von Aue?, Euphorion 46, 1952, S. 276ff., dazu F. R. Schröder, GRM IV (Gesamtreihe XXXV), 1954, S. 71.

[2] a.a.O. S. 63.

[3] Ich beschränke mich daher im folgenden im allgemeinen auf Anführung dieser beiden Forscher, auch wenn sie sich bereits in älterer Zeit vorgebrachter Argumente bedienen.

[4] a.a.O. 1943, S. 116.

eine Konjektur, und obendrein, wie bemerkt, eine sprachlich nicht mögliche Konjektur[5].

Mit dem Abweis der Form *lebt'* werden anscheinend sämtliche durch C. von Kraus an die Zeile in solcher Form geknüpften Vermutungen sachlicher und historischer Art hinfällig[6]. Wir können den „hineingeschneiten" Herren preisgeben; der Termin seines Todes hat nicht länger für die Bestimmung der Abfassungszeit des Liedes Bedeutung; nach dem Wortlaut von C kann Saladins hier nur als eines Verstorbenen gedacht sein. Das Lied wäre also somit nach Frühjahr 1193 verfaßt; Hartmann müßte Kreuzritter von 1197/98 sein[7]. All dies hat letztlich H. Sparnaay dargetan und weitere Argumente zur Stütze der auch in anderer Beziehung angefochtenen Lesart von C vorgebracht.

In diesen zusätzlichen Punkten kann ich mich freilich mit Sparnaay nicht einig bekennen. Was zunächst den Versuch einer Widerlegung der Einwände gegen eine Ausdrucksweise wie *mîn her Salatîn* betrifft, so scheint mir aus dem von Sparnaay vorgelegten Material zwar zu erhellen, daß in der Verbindung mit *mîn* nicht notwendig Sympathie oder Ironie zum Ausdruck gelangen muß, aber dieses Material bezieht sich doch, worauf Sparnaay selber aufmerksam ist, nur auf Romanhelden, nicht auf historische Persönlichkeiten, und für einen solchen Fall ist ein stichhaltiger zweiter Beleg bisher nicht beigebracht worden. Denn Pa 143,21 steht *mîn her Hartmann von Ouwe* in der Anrede[8]! — Ebensowenig hat mich Sparnaays Versuch überzeugt, die Einwände aus dem Wege zu räumen, die gegen den dem Wortlaut von C innewohnenden Gedanken erhoben worden sind: wenn Saladin und sein ganzes Heer noch lebte, die würden mich . . .; bekanntlich ist dagegen geltend gemacht worden, das ganze Heer könne doch nicht zugleich mit Saladin verstorben sein! Nach Sparnaay ist dieser Einwand naiv. Erstens stehe nur da: „wenn das ganze Heer noch lebte, d.h. keine Verluste erlitten hätte, noch so stark wäre wie früher"[9]; dann erhebt sich jedoch die Frage, ob es zulässig sein kann, *lebte* hier einmal in buchstäblicher (in Beziehung auf *Salatîn*) und ein andermal in übertragener Bedeutung (in Beziehung auf *al sîn her*) zu nehmen, was mir sehr zweifelhaft vorkommt.

[5] Sparnaay a.a.O. 1943, S. 114 und 1952, S. 174. — Anders Stolte a.a.O. S. 196: „Es ist kein Zweifel, daß diese Lesarten[! — C und H. Paul sind gemeint!] sich durchaus im Rahmen des textkritisch Erlaubten und Üblichen halten."

[6] Bei H. Brinkmann, Liebeslyrik der dt. Frühe, 1952, S. 187 liest man 218,19 *lebte min herre, Salatin und al sin her*. Also ein Versuch, unter Berücksichtigung der Kritik Sparnaays die von Kraus'sche Auffassung zu retten. Aber der Verzicht auf einleitendes *und* schafft doch einen unmöglichen Vers!

[7] So auch H. Schneider a.a.O., obgleich er an von Kraus' Lesung festhält. Seine geistreichen Ausführungen entbehren jedoch, soweit ich sehen kann, hinreichender Stütze in uns bekanntem mhd. Sprachgebrauch.

[8] In Anerkennung solcher Bedenken sieht sich Sparnaay a.a.O. 1952, S. 177 veranlaßt, als eine Vorform der Verszeile zu erwägen: *und lebte unz her Salatîn und al sîn her*. Sowohl der — somit künstlich geschaffene — Hiat als auch der Umstand, daß *unz her*, wie die Belege aus dem *Iwein* und dem *Armen Heinrich* dartun, stets mit der Perfektform des Verbums verbunden ist, zeugen jedoch gegen die Richtigkeit dieses Vorschlags.

[9] a.a.O. 1952, S. 175; vgl. auch a.a.O. 1943, S. 115.

Zweitens aber, wichtiger noch, sei das *al* nicht buchstäblich aufzufassen, *al sîn her* sei vielmehr „eine typische Steigerungsformel“[10]; selbst wenn sich diese Auffassung hier als möglich erweisen sollte[11], beseitigt sie die Schwierigkeiten nicht, die einer zweifachen Anknüpfung von *lebte* im Wege stehen.

Somit mag deutlich sein, daß allein durch eine Entscheidung zwischen *lebt'* und *lebte* noch keineswegs eine befriedigende Lösung des Problems erreicht ist. Vielmehr zwingen die Bedenken, die sich des weiteren an den Wortlaut von C knüpfen, zu der ernstlichen Überlegung, ob nicht das philologische Problem komplizierter ist als bisher gewöhnlich angenommen. Wie so oft im Minnesang wird man vor allem gut daran tun, einen Blick auf die Gedankenfolge zu werfen und deren logischen Zusammenhang zu prüfen. Gerade bei Hartmann dürfte dies Verfahren ganz besonders angebracht erscheinen, da er auch als Lyriker eine ausgeprägt rationalistische Ader verrät[12].

Der logische Haupteinwand gegen Pauls Lesung war bekanntlich der, daß unter diesen Umständen Hartmanns Herr ganz unvermittelt 'hineingeschneit' kommt. Hat der Dichter soeben seine unbedingte Ergebenheit in den Dienst der Gottesminne bekundet, so soll ihm nun auf einmal die Erklärung zugemutet werden: „wofern nur mein Herr noch lebte, brächten mich Saladin und sein ganzes Heer nicht aus Franken weg“; alles früher und später in diesem Liede Ausgesagte würde dadurch illusorisch[13]. Aber besser wird der Gedanke kaum, wenn man sich mit Sparnaay dem Wortlaut in C anschließt. Sparnaay hat den Gedankengang nach C folgendermaßen umschrieben: „Ich trete die Fahrt an, weil die Minne es gebietet, nicht weil mich als Ritter der Ruhm lockt, denn sogar wenn König Saladin und sein ganzes Heer noch lebte, bliebe ich, wenn die Minne die Fahrt nicht verlangte, ruhig daheim“[14]. Dieser Sinn ist jedoch nicht nur erst durch Einschaltung etlicher gedanklicher Zwischenglieder, sondern vor allem auch durch eine kaum zulässige Freiheit in der Wiedergabe — hier im Zitat gesperrt gedruckt — von mhd. *unde* zustandegekommen[15]. Der Text von C hingegen lautet in Übersetzung, 218,18ff.: „Seht, wie mich die Minne aus meiner Heimat über Meer zieht. Wofern nur (angenommen daß, vorausgesetzt daß) Saladin und sein ganzes Heer noch lebte, brächten diese mich keinen Fuß breit aus Franken weg“. Auf die Widersinnigkeit eines solchen Gedankengangs hat bereits von Kraus hingewiesen[16]. Ohne Zweifel wird man sich davor hüten

[10] a.a.O. 1952, S. 175 (nach mündlicher Mitteilung J. Fourquets).

[11] Vgl. jedoch von Kraus, MFU S. 434: „*al sîn her* kann nur bedeuten 'sein ganzes Heer'.“

[12] Vgl. jetzt das Urteil R. Kienasts, Dt. Phil. im Aufriß, 13. Lief. Sp. 848.

[13] Daran hat auch der gewundene Deutungsversuch von C. von Kraus, MFU S. 439ff. nicht zu rütteln vermocht, ebensowenig wie der tastende, höchst anfechtbare Vorschlag zu einer andersartigen Übersetzung der Stelle bei Stolte a.a.O. S. 198. Eine Auseinandersetzung mit diesen Auffassungen erübrigt sich, da beide sich auf die hier verworfene Form *lebt'* statt *lebte* gründen.

[14] a.a.O. 1943, S. 114.

[15] Vgl. schon von Kraus' Kritik (MFU S. 434f.) an der Vogtschen Paraphrase des Gedankengangs; ferner F. Neumann a.a.O. S. 63.

[16] MFU S. 435f.

müssen, den möglicherweise zutreffend erschlossenen Gedanken des Dichters ohne exakte Begründung durch den Wortlaut in die Lesart der Hs. hineinzulegen.

Den schon oben erwähnten Zweifeln in den Wortlaut von C gesellt sich somit nun ferner noch die Erkenntnis, daß dieser Wortlaut auch einen logischen Anstoß schafft, und eher als beim Dichter möchte man in solchem Falle die Ursache bei der Überlieferung suchen. Der Text von C ist sicherlich verderbt, und der Versuch einer Herstellung muß gewagt werden. Dabei mag es sich empfehlen, des Umstands eingedenk zu sein, daß zahlreiche der in C nachweisbaren Eingriffe in die Textgestalt unserer alten Lieder von der Hand eines kundigen Mannes stammen und gewöhnlich in recht enger Anlehnung an das ihm zugekommene sprachliche Material erfolgt sind.

Daß sich eine Lösung gedanklich ungefähr im Rahmen der Sinnparaphrasen bei Vogt und Sparnaay halten wird, läßt der ganze Zusammenhang von vorneherein als wahrscheinlich ansehen. Aber es wäre doch wohl etwas zu wenig, zu dürftig, sollten wir nichts als einen Gedanken zu erwarten haben wie: 'wenn die Minne die Fahrt nicht verlangte, brächten mich auch Saladin und sein ganzes Heer nicht aus Franken weg'. Von dem hier die Rede ist, der hat sich der Minne — Gottesminne — und ihrem Gebot mit ganzer Person ergeben, und Passivität von Seiten der Minne mit nachfolgender Passivität von Seiten ihres Dieners möchte dem geschilderten Verhältnis kaum sehr wohl anstehen. Man erwartet demnach hier von der Minne mehr als bloß eine stillschweigende Unterlassung, eher — in Parallele zu 218,18: *wies mich ûz mîner zungen ziuhet über mer* — eine Aktivität, die sich in willentlicher Lenkung ihres Dieners Ausdruck gibt. Diese Erwägung, in Verbindung mit gebotener Rücksichtnahme auf die philologischen Erfordernisse, läßt mir den folgenden Text angemessen und vertretbar erscheinen:

218,19 *und letztes mich, her Salatîn und al sîn her*
dienbræhten mich von Vranken niemer einen fuoz.

„Wofern sie (die Minne) mich zurückstehen machte, brächten mich Saladin und sein ganzes Heer keinen Fuß breit aus Franken weg." Mit *letzen*, zweimal im *Iwein* bezeugt[17], ist sowohl die Minne in Aktivität versetzt als auch eine erwünschte Antithese zu 218,18 *ziehen* gewonnen[18]. Bei einer Übersetzung von *letzen* durch „hindern, zurückhalten", wie durchaus üblich, tritt die wohldurchdachte Bildlichkeit der Verse noch deutlicher in Erscheinung: die Gottesminne ist stärker als Saladin und sein ganzes Heer — hält sie den Sänger zurück, vermögen ihn diese *niemer einen fuoz* von der Stelle zu bringen!

[17] *Iwein* 2933 und 7760, Subjekt im ersten Falle ist — wie öfters, vgl. die Belege bei Lexer I, 1891f. — *êhaftiu nôt*, im zweiten *der tôt*; zu solchem Gebrauch von *letzen* stimmt der oben angenommene: das Gebot der Gottesminne ist natürlich in höchstem Grade causa legitima! — Nur *ein êhaft nôt* darf übrigens nach Johansdorf 89,36 einen Ritter von der Kreuzfahrt abhalten. Zu der hier angesetzten Form *letzte* siehe unten.

[18] Zu Hartmanns Vorliebe für die Antithese und antithetischen Parallelismus vgl. G. Ehrismann, Lit.geschichte 2. 2, 1, S. 207.

Die Textstörung in der Hs. ist unschwer begreiflich. Graphisch erscheint der Weg von *lezte* (sic!) zu *lebte* nicht sehr weit; auch die Lesarten zu den beiden *Iwein*-Stellen tun dar, daß die Schreiber mit dem Wort nicht immer etwas anzufangen wußten. Andererseits ist in Erwägung zu ziehen, ob der hier durch *lebte* vertretene Gedanke nicht auf einen bewußten und vorsätzlichen Eingriff hindeuten könnte: der Redaktor der Stelle hat philologische Genauigkeit zugunsten vermeintlichen historischen Besserwissens preisgegeben; denn zur Zeit seiner Tätigkeit ist Saladin ja längst tot gewesen! — Die weiteren Veränderungen mögen im Zuge der Einführung des neuen Gedankens erfolgt sein[19].

Trifft dieser Vorschlag das Richtige, lassen sich die oben an den Abweis der Form *lebt'* geknüpften sachlichen Schlüsse nur noch in begrenztem Umfang aufrechterhalten. Vor allem steht außer Zweifel, daß der Kreuzzug, dessen das Lied gedenkt, derjenige Friedrich Barbarossas von 1189/90 sein muß, denn Saladins ist noch als eines Lebenden Erwähnung getan. Indessen kann der „hineingeschneite" Herr weiterhin außer Betracht bleiben.

Wenn Sparnaay gegen die Annahme des Kreuzzugs von 1189/90 einwendet, der Sänger des Liedes wisse, daß ihm eine Meerfahrt bevorstehe (vgl. 218,18), was sich nur auf den von Süditalien ausgehenden Kreuzzug Heinrichs VI. von 1197/98 beziehen könne, da Friedrich Barbarossa von Regensburg aus auf dem Landweg gezogen sei und einzig den Hellespont — kein *mer*! — überquert habe[20], so wird er für diese allzu buchstäbliche Auslegung der ganz formelhaften Wendung *über mer* schwerlich Glauben beanspruchen können. Ich sehe jedenfalls keine Nötigung zu einer anderen Annahme, als daß der Dichter hier an das Land über See denkt[21].

Gewichtiger könnte ein anderer Einwand erscheinen, der von Sparnaay und jüngst besonders nachdrücklich von G. Eis erhoben worden ist und bei letztgenanntem Forscher zu umstürzenden Ergebnissen hinsichtlich der Umstände dieses Liedes geführt hat. Es handelt sich um die Angabe 218,20: *von Vranken*, die im Munde des Schwaben Hartmann allerdings sonderbar vorkommen kann. Sparnaay erblickt hierin einen weiteren Hinweis auf den Kreuzzug von 1197/98, zu dem das Kreuzheer unter dem Kanzler Konrad im Frühling 1197 aus Franken und den Rheinlanden nach Süditalien aufgebrochen sei; der Kreuzzug Barbarossas hingegen war bekanntlich von Regensburg ausgegangen[22]. Eis nimmt diese Angabe nebst einer Reihe von anderen Momenten sogar zum Anlaß, Hartmann das

[19] Sie lassen sich jedoch im Rahmen von MF auch ohne weiteres als einfache Fehler begreifen: Auslassung des enklitischen Pronomens ist eine nicht eben ungewöhnliche Schreibersünde, und zur Vertauschung von *mich* und *mîn* vgl. MF 206,38 und 214,33 (allerdings ist *mîn* in diesen Fällen nicht das Possessivpronomen, sondern der Genitiv des Personalpronomens).

[20] a.a.O. 1952, S. 172.

[21] Man kann daher ganz von dem möglichen sachlichen Argument absehen, daß auch 1189, wie bekannt, einige Teilnehmer den Seeweg gewählt haben. Vgl. auch Albrecht von Johansdorf (der aller Wahrscheinlichkeit nach 1189/90 dabei gewesen ist) 87,37: *swie vil daz mer und ouch die starken ünde toben*; niemand wird das buchstäblich auslegen wollen.

[22] a.a.O. 1952, S. 172.

Lied überhaupt abzusprechen, und erklärt — nach Abweis der Autorschaft Friedrichs von Hausen — Bligger von Steinach für den Verfasser.

Eine kritische Prüfung der Ausführungen von Eis soll mir Gelegenheit bieten, nun nach Behandlung des philologischen Problems meine eigene Auffassung des Liedes und seiner Umstände zu begründen.

Ich muß bekennen, daß mir an dem Deutungsversuch von G. Eis sehr vieles irrig zu sein scheint. Ich denke dabei weniger daran, daß auch Eis sich der Paulschen Herstellung des Textes anschließt und in dieser Verbindung sowie im Zuge seiner Verfasserthese den verstorbenen Herrn in Friedrich Barbarossa sehen möchte; diese Spekulation bricht mit dem Abweis der Form *lebt'* in sich zusammen[23]. Vielmehr halte ich seine Grundauffassung vom Liede und der ihm zugrundeliegenden Stimmung für verfehlt, und zwar nimmt das Mißverständnis von der Auslegung der Stelle 218,9f. seinen Ausgang: *mich vienc diu Minne und lie mich varn ûf mîne sicherheit. / nu hât sî mir enboten bî ir liebe daz ich var.* G. Eis deutet diese Verse in dem Sinne, der Verfasser stehe in einem weltlichen Minneverhältnis und die Dame habe nun von ihm die Teilnahme an der Kreuzfahrt gefordert[24]. Diese Auslegung ist jedoch keineswegs zwingend, ja sie schafft sogar beträchtliche sachliche und gedankliche Schwierigkeiten. Wo findet sich in MF eine Parallele dazu, daß eine Dame ihren Ritter kategorisch auf einen Kreuzzug beorderte, noch obendrein *bî ir liebe*[25]? Und ebensowenig dürfte sich eine Entsprechung dazu finden, daß sich ein Ritter lammfromm in eine Trennung fügte, ohne zumindest seinem Schmerz darüber Ausdruck zu verleihen. Wollte man zudem, wie anscheinend Eis, unter der 'Minne' in diesem Liede ausschließlich die weltliche Minne verstehen, müßten etliche Bemerkungen, z.B. die Verse 218,17f., nahezu sinnlos vorkommen und das Lied büßte jede vernünftige Idee ein. Nein, *diu Minne*, die 218,9 eingeführt wird, ist die Gottesminne, sie hat den Träger des Liedes erfaßt und gebietet ihm nun, zu gegebener Stunde, die Fahrt anzutreten; sie ist es, die ihn über Meer zieht, die von ihm und von der er Besitz ergriffen hat (218,24) und die eine andere ist als jener heillose Wahn, dem die Minnesänger anhangen[26]. — Mit dem grundlegenden Mißverständnis bei Eis hängt ein weiteres zusammen. So meint er, der Verfasser gestehe unumwunden ein, daß er recht gern zu Hause bleiben würde, wenn die Fahrt nicht *unwendic* wäre; das soll aus den beiden Zeilen 218,19f. mit der Erwähnung Saladins hervorgehen[27]. Eis unterläßt indessen zu erläutern, wie sich mit einer

[23] Es besteht Grund festzuhalten, daß Eis' Identifizierung des verstorbenen Herrn mit Friedrich Barbarossa nur die vermeintliche Angabe im dritten Kreuzlied betrifft; der Herr, dessen Hartmann 206,14 und 210,23ff. gedenkt, gilt natürlich als eine andere Persönlichkeit.

[24] a.a.O. S. 276. — Was übrigens 218,9 betrifft, so möchte ich trotz gewisser Bedenken, die auch durch die Ausführungen H. Sparnaays a.a.O. 1952, S. 168 nicht ganz beseitigt worden sind, bei *varn* C bleiben; keinesfalls dürfte sich von Kraus mit *vrî* statt *varn* im Recht befinden.

[25] 211,20 *sendet* ist gewiß nicht im Sinne eines Gebots zu verstehen, es wird, neuerem Sprachgebrauch entsprechend, so viel wie „entläßt" bedeuten.

[26] In diesem Sinne auch von Kraus, MFU S. 440. 442, nach W. Wilmanns, F. Panzer und F. Vogt (siehe dessen Anm. z. St.).

[27] a.a.O. S. 277.

solchen Auffassung das Frohlocken des Dichters angesichts des ihm beschiedenen Loses verträgt (z.B. 218,23ff.). Hier zieht ein glücklicher Liebhaber frohen Herzens in die Fremde, und sein Glück macht aus, was des weltlichen Liebhabers Leidwesen ist: die Trennung von der Heimat; denn gerade darin bestätigt sich für ihn, daß die Minne, der er sich ergeben hat, ihn wiederliebt, und diese Minne kann naturgemäß nur die Gottesminne sein. — Eis nimmt seine irrige Interpretation jedoch nun zum Anlaß, dies Lied von den anderen Kreuzzugsliedern Hartmanns abzurücken und dessen Verfasserschaft ganz auszuschließen. Auf Grund der Angabe 218,20 kommt seiner Ansicht nach als Verfasser nur ein Franke in Frage, und den entscheidenden Ausschlag zugunsten Bliggers gibt da der Umstand, daß bei diesem 119,11 Saladin wieder erwähnt wird, und „zwar in einer Weise, die ganz verblüffend mit seiner Erwähnung im Ausfahrtslied korrespondiert“[28]. Diese von Eis behauptete Korrespondenz beruht jedoch allein auf der Fehlinterpretation des Liedes 218,5 und bleibt auch dann noch fragwürdig. Ich jedenfalls habe aus der von Eis empfohlenen Lektüre der beiden Gedichte hintereinander die feste Überzeugung gewonnen, daß sie unmöglich von ein und demselben Verfasser herrühren können.

In zwei Punkten hingegen möchte ich Eis beipflichten. Erstens bleibt die Angabe 218,20 *von Vranken* unbequem; selbst dann, möchte ich hinzufügen, wenn hier trotz der von Eis vorgebrachten Bedenken doch das *regnum Francorum*, „Deutschland“ oder das „Abendland“ gemeint sein sollte — wo findet sich bei einem der dichtenden Ministerialen eine Parallele zu so weiträumigem Denken? Und zweitens läßt sich allerdings nicht bezweifeln, daß das dritte Kreuzlied innerhalb von Hartmanns Liederdichtung nach Inhalt und Stimmung eine Sonderstellung einnimmt. Auffällig vor allem ist das starke Selbstbewußtsein, das hier zum Ausdruck kommt[29]; davon lassen die übrigen Lieder Hartmanns, zumal die Kreuzlieder, wenig verspüren. Andererseits forscht man im vorliegenden Liede vergebens nach Bekundung jener weltflüchtigen Gesinnung, wie sie dort so nachdrücklich laut wird; es wirkt in der Tat „diesseitiger“, auch wohl „herausfordernd“ und „angriffslustig“[30]. Deshalb besteht freilich kein Grund, es Hartmann abzusprechen. Eher erhebt sich die Frage nach der Funktion dieses einzigartigen Gedichts, das in viel höherem Grade im Munde eines Herrschers angemessen erscheint, der sich im Aufbruch zur Kreuzfahrt befindet, als im Munde eines Ministerialen, der aus dem gleichen Anlaß auf solche Weise Abschied von seinen Verwandten nimmt.

[28] Mir ist nicht ersichtlich, auf wessen Autorität Eis die Annahme gründet, Bliggers Strophe 119,6 sei in Palästina gedichtet; A. Wallner, Vf.lexikon I, Sp. 249 äußert diesbezüglich nur eine Vermutung. Die Strophe kann — eine Trennung von der Geliebten vorausgesetzt — allerorten gedichtet sein, falls nicht gar die Situation und *diu schœne bî dem Rîne* bloß einen literarischen Topos repräsentieren!

[29] „Selbstgefällig“ — Eis a.a.O. S. 277 — erscheint mir hingegen nicht wohlbegründet; zum „feinen Humor“ (S. 277. 278) siehe unten Anm. 37.

[30] a.a.O. S. 277.

Ich will mit meiner These nicht hinter dem Berge halten: ich sehe es für höchst wahrscheinlich, ja für nahezu unzweifelhaft an, daß Hartmann von Aue in seinem dritten Kreuzlied nicht im eigenen Namen spricht. Das Lied gehört vielmehr zur Kategorie des „Rollenlieds", die in MF jedenfalls durch die Witwenklagen vertreten ist[31]. Der Dichter macht sich zum Träger einer „Rolle", indem er einer anderen Person Stimme verleiht. Im vorliegenden Falle dürfte die andere Person, der Hartmann sein Lied in den Mund gelegt hat, unschwer feststellbar sein: zieht man, wovon noch die Rede sein wird, den Charakter des ganzen Liedes sowie einige besondere Angaben darin in Betracht, ferner den oben nunmehr, wie ich hoffe, recht zuverlässig erkundeten Zeitpunkt seiner Abfassung, dann kann die gesuchte Persönlichkeit nur mit Kaiser Friedrich Barbarossa identisch sein, der ja selber, soweit bekannt, nicht als Minnesänger hervorgetreten ist. In seinem Munde kommen diese Abschieds- und Mahnworte erst zu ihrem vollen Recht.

Es mag nun dem Leser überlassen sein, Vers für Vers des Gedichts unter dem hier vorgeschlagenen Aspekt durchzugehen und die Stichhaltigkeit meiner Vermutung zu prüfen. Ich greife jedoch einige wesentliche Punkte heraus. Dazu gehören vor allem die oben besprochenen Verse 218,9f., die ganz offensichtlich eine Anspielung auf den historischen Verlauf enthalten[32]. Bekanntlich hatte sich Friedrich Barbarossa im März 1188 auf dem „Hoftag Jesu Christi" in Mainz nur zögernd und erst auf allgemeinen Zuruf hin dazu bereit gefunden, schon jetzt das Kreuz zu nehmen, da er sich darüber im Klaren war, daß er erst in Jahresfrist sein Versprechen werde einlösen können — eben dieser Umstand, daß zwischen Gelöbnis und Ausführung eine Frist verstrichen ist, hat in den genannten Versen Ausdruck gefunden[33]. Ferner kann darauf hingewiesen werden, daß trotz der allgemeinen Begeisterung in Mainz die Erwartungen des Kaisers hinsichtlich der Beteiligung der Ritterschaft an diesem Zuge keineswegs erfüllt

[31] Aber auch durch Botenlieder und insbesondere Frauenlieder wie Reinmar 177,10, 178,1 und 186,19 (überhaupt scheint dieser psychologisch so scharfsichtige Dichter ein Meister im Fach des Rollenliedes zu sein; vielleicht gehört auch die gelegentlich angefochtene Strophe 156,10 hierher). — Anders sind wohl die Kreuzlieder Reinmars und Walthers zu beurteilen; selbst wenn diese, wie naheliegend, fiktiven Charakter tragen sollten, spricht der Dichter doch jeweils im eigenen Namen.

[32] Zum Folgenden vgl. W. von Giesebrecht, Geschichte der dt. Kaiserzeit VI, hrsg. und fortgesetzt von B. von Simson, 1895 (nebst Anmerkungen); ferner S. O. Riezler, Der Kreuzzug Kaiser Friedrichs I., Forschungen zur dt. Geschichte 10, 1870.

[33] Vgl. Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 184f., Riezler, a.a.O. S. 16. — Natürlich ließe sich einwenden, daß ja für jeden der Ritter, die 1188 das Kreuz genommen haben, diese Frist verstrichen ist, und somit die angeführten Verse nicht allein für Barbarossa Geltung haben; den besten Sinn gewinnen sie indessen im Munde desjenigen, der als Haupt des Unternehmens über den Termin des Aufbruchs zu befinden hatte. — Übrigens wäre zu erwägen, ob die Anspielung auf den historischen Verlauf, die ja für den Gedankengang des Liedes recht gleichgültig ist, eine Art Rechtfertigung einschließt. Nicht allen behagte die lange Frist, und noch vor Weihnachten 1188 hatte der Kaiser sich dazu veranlaßt gesehen, Herzöge, Fürsten und Grafen anzuweisen, mit dem Aufbruch auf ihn zu warten, ja er hatte sich sogar zu der eidlichen Versicherung bereit erklärt, nicht über den 23. April 1189 hinaus zögern zu wollen. Dennoch sind etliche Kreuzritter schon zu einem früheren Zeitpunkt aufgebrochen; vgl. Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 211. Vielleicht bieten die Verse 218,9f. eine poetische Verklärung dieser Schwierigkeiten.

worden sind, so daß ihn im Mai 1189 in Regensburg sogar der Gedanke anfliegen konnte, das Unternehmen aufzugeben[34] — auch solcher Enttäuschung scheint das Gedicht, in seiner Kritik an den Minnesängern, Rechnung zu tragen[35]. Schließlich fallen die eindrucksvollen Eingangsverse des Liedes in diesem Zusammenhang nicht unerheblich ins Gewicht, 218,5f.: *Ich var mit iuwern hulden, herren unde mâge: / liut unde lant diu müezen sœlic sîn.* Daß ein Ministeriale in so feierlicher Form von seinen „Herren Verwandten"[36] Abschied nehmen sollte, muß zumindest recht ungewöhnlich vorkommen — vollends entfalten auch diese Verse erst ihren Sinn, wenn man in ihnen den Gruß des scheidenden Herrschers an die Großen des Reichs und seine Verwandten und Segenswünsche für Land und Volk erkennt.

Bereits über die hier versuchten Nachweise hinaus führt nun die Betrachtung der beiden Zeilen, von denen die vorliegende Untersuchung philologisch ihren Ausgang genommen hat. Wiederum gilt zunächst: daß ein Ministeriale und untergeordneter Teilnehmer an der Kreuzfahrt aus ernstlicher Veranlassung in der 218,19f. bekundeten Weise Saladins und seines ganzen Heeres Erwähnung tun sollte, mutet nicht durchaus überzeugend an, mußte jedoch bislang wohl oder übel in Kauf genommen werden[37]; ganz anders nehmen sich diese Worte aber im Munde Barbarossas aus — bei ihm, dem Oberhaupt, ist es gerade das Natürliche, daß er sich unmittelbar auf die Person seines und des Widersachers der Christenheit bezieht. Und der historische Kaiser Friedrich, den dieses Lied widerspiegelt, mochte zu jenem Zeitpunkt wohl besonderen Grund dazu haben, Saladin mit der Anrede *her* abzuspeisen, die hier schwerlich als respektvoll oder auch bloß als ein neutraler Titel aufgefaßt werden kann: in der zweiten Hälfte des Jahres 1188 war ein Antwortschreiben Saladins auf einen wenige Monate zuvor überbrachten Brief des Kaisers eingegangen, worin Saladin nicht nur im Vertrauen auf die eigene Macht an die Erfüllung der kaiserlichen Forderungen besondere, unannehmbare Bedingungen knüpfte, sondern dem Kaiser auch in stolzer Geringschätzung nur den Titel *rex Alemannie* gab[38]; 218,19 *her* mag die ironische Erwiderung darauf darstellen[39]. — Es könnte nun auch den Anschein haben, als sei im Rahmen meiner These jeder Zweifel hinsichtlich der Auslegung von 218,20 *von Vranken* aus dem Wege geräumt: Friedrich Barbarossa wird man weiträumiges Denken wohl zutrauen wollen, und demgemäß sollte nunmehr

[34] Vgl. Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 213.

[35] Vgl. insbesondere 218,14 *wâ sint diu werc?*, ferner 218,28; dazu unten meine Bemerkungen über die vermutliche Funktion dieses Liedes.

[36] So von Kraus MFU S. 433 unter Berufung auf Jellinek (brieflich), aber die zum Vergleich herangezogenen Fälle sind nicht beweiskräftig (kein Beispiel mit Pluralis!).

[37] Was in der Tat ehestens möglich erschien, wenn man, wie Eis a.a.O. S. 277. 278, die Bemerkung in dieser Form leicht humoristisch verstand; aber dann könnten auch, was jedoch nicht möglich ist, die sonstigen Gedanken nicht so ernsthaft gemeint sein. — Humor, eher Selbstironie, ist bei Bligger 119,10f. wirksam.

[38] Vgl. Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 209 und die Anm. S. 687.

[39] Zu ironischem Gebrauch von *her* vgl. *Nib.* 640,1 und *Meier Helmbrecht* 1724.

gegen eine Interpretation: *regnum Francorum*, „Deutschland" oder „Abendland" nichts mehr einzuwenden sein. Vielleicht ist es wirklich so; dennoch sollte man die lexikalischen Bedenken nicht aus dem Auge verlieren, die sich einer Übersetzung wie der eben erwähnten entgegenstellen[40], und es mag nützlich sein, das Problem einmal von einer anderen Seite her anzugehen.

Das dritte Kreuzlied ist gemeinhin als Hartmanns Absage an den Minnesang verstanden worden, und man hat ihm demzufolge einen Platz am Ende der weltlich-lyrischen Produktion des Dichters zugewiesen, ja es überhaupt als sein letztes Lied angesehen. Recht betrachtet hat das Gedicht freilich auch schon unter dem bisherigen Aspekt keine vollgültige Handhabe zu einer solchen Deutung und Datierung geboten. Bereits von Kraus hat hervorgehoben, daß „Hartmann sein Urteil über die Minnesänger durchaus nicht allgemein faßt"[41], und somit wird auch die Stelle des Liedes in der chronologischen Folge der Gedichte zweifelhaft: eine begrenzte Absage schließt ja nicht aus, daß er weiterhin weltliche Lyrik gedichtet haben könnte[42]. Über solchen Spekulationen darf jedoch nun nicht, wie erstaunlicherweise allerorten in der Forschung, vergessen werden, was der eigentliche Zweck, die handgreifliche Funktion dieses Liedes ist: es stellt ja doch ganz ersichtlich ein großartiges Stück Kreuzzugspropaganda dar und zielt darauf ab, das Gewissen der Gleichgültigen oder Widerstrebenden im staufischen Rittertum wachzurütteln und sie zur Teilnahme am Zuge zu bewegen. Das dritte Kreuzlied ist vor allem ein Werbelied, und in diesem Umstand liegt nichts Überraschendes oder Ungewöhnliches. Kreuzzugswerbung geht ja auch in den Liedern anderer Dichter zu diesem und zu einem späteren Zeitpunkt vonstatten[43], ebenfalls bei Hartmann selber im Liede 209,25 und in der Strophe 211,20, und der Gedanke möchte nicht ganz abwegig vorkommen, daß es sich zumindest im einen oder anderen Falle um von höchster Stelle inspirierte Propaganda gehandelt haben kann. Man tut wohl gut daran, sich angesichts der, wenn man so will, Massenpsychose des Mainzer Hoftags 1188 mit seinen Begeisterungsstürmen nicht den Blick für die Realitäten trüben zu lassen: aus dem Vorhandensein einer dichterischen Kreuzzugspropaganda können Rückschlüsse auf die Notwendigkeit einer solchen Werbung gezogen werden, und auch Barbarossas Mißmut angesichts der Zahl der 1189 in Regensburg Erschienenen, worauf schon oben hingewiesen worden ist, stellt einen Wink in dieser Richtung dar.

Trifft nun die Deutung des dritten Kreuzlieds als eines Rollenlieds, Barbarossa in den Mund gelegt, zu, dann gewinnen nicht bloß die oben erwähnten Spekulationen über das chronologische Problem ein etwas anderes Aussehen, sondern

[40] Dazu jüngst G. Eis a.a.O. S. 277f.

[41] MFU S. 436 Anm. 3.

[42] An eine „zeit- und motivbedingte Absage" denkt auch F. Neumann a.a.O. S. 63.

[43] Vgl. Friedrich von Hausen 53,31 und 48,3; Albrecht von Johansdorf 88,19 und 89,21; Heinrich von Rugge 96,1 (der Leich).

vor allem auch tritt der Werbecharakter des Liedes noch entschiedener ins Licht. Es stellt keineswegs mehr Hartmanns persönliche Absage an den Minnesang dar[44]; es ist hingegen in dichterischer Form ein Appell der Krone an die der Mode des Minnesangs huldigenden Ritter, über dem müßigen Spiel die ethische Aufgabe nicht zu versäumen. Daß es allein um Ethisches geht, läßt Hartmann den Kaiser ausdrücklich hervorheben: das ist der Sinn der Verse 218,19f. Nicht aus weltlicher Lust an Kampf und Ruhm — auch eine Art müßigen Spieltriebs! — begibt sich der Kaiser auf die Fahrt, sondern allein in Befolgung des Gebots der Gottesminne.

Man muß sich fragen, zu welcher Stunde eine solche Werbung angebracht gewesen sein könnte. Zwar scheint gerade die erste Strophe die Vorstellung zu vermitteln, es handele sich um den Augenblick des Aufbruchs selbst; verhält es sich so, wäre eine Werbung jedoch ohne rechten Sinn. Ich erblicke denn auch kein Hindernis, die Strophe dahingehend auszulegen, daß sie nichts weiter als die endgültige Bestimmung des Aufbruchtermins voraussetzt, und zwar in nicht zu weitem zeitlichen Abstand. Eine vorläufige Festlegung dieses Termins auf den 23. April 1189, den St. Georgstag, war schon 1188 in Mainz vorgenommen worden[45], aber erst die durch die Ungeduld etlicher Teilnehmer veranlaßte Bestätigung des Termins durch den Kaiser kann als maßgeblich angesehen werden[46]. Diese Bestätigung geschah vor Weihnachten 1188. Weihnachten selbst beging der Kaiser in Eger und begab sich unmittelbar darauf nach Franken, wo er in Nürnberg einen der Vorbereitung des Kreuzzugs gewidmeten, von vielen Fürsten und Herren besuchten Reichstag hielt[47].

Ich möchte glauben, daß Hartmann in seinem Liede diesen Moment ins Auge gefaßt hat. Der Aufbruch stand nahe bevor, der Termin war endgültig festgelegt, eine letzte Mahnung an die Ritterschaft erschien angebracht, die hochmütige Antwort Saladins stand noch in frischer Erinnerung! Vermag diese Annahme Glauben zu beanspruchen, ist auch kein Grund mehr vorhanden, die Angabe 218,20 *von Vranken* anders als buchstäblich zu nehmen. Gemeint ist somit, wie allein lexikalisch gesichert, das deutsche Frankenland, und die hier begründete Auffassung des Liedes läßt jenen rätselhaften Widerspruch gar nicht aufkommen, der Schwabe Hartmann von Aue könne sich als Franke bezeichnet haben.

Bevor ich die erheblichen Weiterungen der neuen Sicht für das Hartmannbild im allgemeinen skizziere, mag noch eine kleine Überlegung zu Wort kommen.

[44] Bemerkenswert ist jedoch die Sicht auf den Minnesang, die hier bei einem seiner Vertreter Ausdruck findet: man war sich des unverbindlichen, ja vielleicht gefährlichen Charakters dieses Spiels durchaus bewußt!

[45] Vgl. Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 185.

[46] Vgl. Anm. 33. — In diesem Zusammenhang darf auch nicht übersehen werden, daß eine endgültige Entscheidung in Sachen des Kreuzzugs ja erst nach Erhalt von Saladins Antwortschreiben getroffen werden konnte.

[47] Bei Ansbert als *curia imperatoriae maiestatis aput Nurnberch frequentia principum celebrata* bezeichnet; vgl. Giesebrecht-Simson S. 205 und die Anm. S. 685.

So wäre zu erwägen, ob die in meiner Herstellung von Vers 218,19 zumindest für die Vorlage von C vorausgesetzte Form *letzte* (hs.lich: *lezte*) statt der Hartmann im *Iwein* zuerkannten Form *latzte*, falls dem Original angehörig, der Rücksichtnahme auf den anderen Sprecher zugeschrieben werden könnte. Aus den Untersuchungen von K. Zwierzina ist ja bekannt, daß Hartmann sich des Vorhandenseins von Doppelformen durchaus bewußt gewesen ist und in solchen Fällen im allgemeinen durch Verweisung der betreffenden Form ins Innere des Verses dem Abschreiber den Ersatz einer ihm vielleicht ungewohnten oder gar unbekannten Form durch eine ihm gewohnte ermöglicht hat[48]. Im vorliegenden Falle muß nun freilich dahingestellt bleiben, ob *letzte* vom Dichter absichtsvoll eingeführt worden ist oder zu Lasten der Überlieferung steht; angesichts dieser Unsicherheit habe ich von einer Anpassung an den Sprachgebrauch des *Iwein* abgesehen.

•

Die Umdeutung des dritten Kreuzlieds eröffnet bedeutsame neue Perspektiven. Sie gründen nicht allein auf dem Umstand, daß neue Anhaltspunkte für die Datierung des Gedichts gewonnen sind; wenn ich nicht irre, vergönnen die obigen Nachweise auch lebensgeschichtlich neue Einblicke in Hartmanns bislang recht rätselhafte Erscheinung. Im Rahmen dieses Artikels lassen sich nur Fragen stellen und Vermutungen wagen; vielleicht können sie dazu beitragen, die Hartmannforschung aus dem Banne der Resignation zu lösen, in dem sie seit geraumer Zeit befangen ist.

Zweifelsohne ist das wichtigste Ergebnis der voranstehenden Ausführungen, daß sie Hartmann in der Nähe Barbarossas nachweisen. So weitab von allem zeitgenössischen Geschehen und maßgeblichen Persönlichkeiten, wie es bisher leicht den Anschein haben konnte, hat der Dichter kaum gestanden; ohne auch durch äußere Umstände dazu berufen gewesen zu sein, würde er dies kaiserliche Mahnlied gewiß nicht geschaffen haben. Zwar scheint sich die Rolle, die er in der näheren oder weiteren Umgebung des Kaisers gespielt haben könnte, aus Mangel an urkundlichem Zeugnis wieder im Dunkel zu verlieren; ein paar Winke in seinem Schaffen mögen jedoch geeignet sein, die Annahme einer Verbindung mit Barbarossa als solche zu stützen.

Wie oben dargetan, hat sich die Diskussion bisher vor allem um die Frage gedreht, ob Hartmann am Kreuzzug von 1189/90 oder an dem von 1197/98 teilgenommen habe. Die Datierung des dritten Kreuzlieds auf einen Zeitpunkt „um Weihnachten 1188" bedeutet nun anscheinend eine klare Entscheidung zugunsten des früheren Termins. Zugleich jedoch gerät der Schluß auf eine persönliche Beteiligung Hartmanns an eben diesem Kreuzzug ins Wanken; gerade als Rollenlied verrät das Gedicht 218,5 nichts Sicheres über Hartmanns

[48] Vgl. insbesondere: Beobachtungen zum Reimgebrauch Hartmanns und Wolframs, Abhandlungen zur germ. Philologie, Festgabe für R. Heinzel, 1898, S. 437ff.

eigenes Verhalten. Dieses scheint indessen aus den anderen Kreuzliedern des Dichters zu erhellen, in denen er von sich bekennt, das Kreuz genommen zu haben — aber müssen diese Lieder auf den Kreuzzug von 1189/90 gemünzt sein? Sieht man vom Liede 218,5 ab, ergibt sich als zeitlicher Anhaltspunkt für Hartmanns Kreuznahme nur der Hinweis auf den Tod seines Herrn (210,23ff., ferner 216,14 erwähnt), und sowohl hinsichtlich der Persönlichkeit dieses Herrn als auch hinsichtlich des Termins seines Todes tappen wir im Dunkeln[49]. Im Zusammenhang mit der hier vorgetragenen These mag aber nun sehr wohl die Vermutung berechtigt sein, jener Herr sei kein anderer als Friedrich Barbarossa, der bekanntlich am 10. Juni 1190 im Heiligen Lande umkam; gerade daß Hartmann keinen Namen nennt, kann zugunsten dieser Annahme gebucht werden: nur für den Fall, daß im Hinblick auf die Persönlichkeit des Verstorbenen kein Zweifel möglich war, erscheint eine öffentliche anonyme Erwähnung vollauf gerechtfertigt[50].

In solcher Sicht gewinnt Hartmanns Lebensgeschichte ein anderes Aussehen als bisher angenommen. Zum Kreuzzug von 1189/90 hätte er bloß das Lied 218,5 beigesteuert, wäre aber selber — durch *ein êhaft not*, wie wir annehmen müßten, verhindert — daheim geblieben. Im Spätjahr 1190 gelangte aber nun die Kunde von Barbarossas Tod nach Deutschland, und die Erschütterung angesichts des Verlusts seines Herrn rief in Hartmann jene krisenhafte und weltflüchtige Stimmung hervor, aus der seine anderen Kreuzlieder geboren sind, sowie den Entschluß, selber das Kreuz zu nehmen[51]. Er hat mit einem solchen Entschluß sicherlich nicht allein gestanden: auch Heinrich von Rugges Leich 96,1 ist unter dem Eindruck der Todesbotschaft entstanden und enthält eine machtvolle Aufforderung an die Ritterschaft, jetzt das Kreuz zu nehmen und sich auf die Fahrt zu begeben. Ob Rugge wohl je die Fahrt angetreten hat? Und, was wichtiger, ob Hartmann je die Fahrt angetreten hat? Wir können es nicht wissen, aber man hat wohl Anlaß zu zweifeln. Daß das Gelübde von 1190 sieben Jahre lang treulich bewahrt geblieben sein und dann im Kreuzzug Heinrichs VI. von 1197/98 seine Erfüllung gefunden haben sollte, wird man nicht ohne weiteres glauben mögen; Anspielungen auf eine wirklich unternommene Kreuzfahrt und auf einen Aufenthalt im Heiligen Lande finden sich bei Hartmann nicht, und gebotene Rücksichtnahme auf den Umfang seines dichterischen Werks, die dafür vermutlich vergönnt gewesene Zeitspanne[52] und auf die künstlerische

[49] Die Witwenklage 217,14 muß in dieser Verbindung außer Betracht bleiben. Denn selbst wenn sie erstens echt und zweitens von Reinmar 167,31 abhängig sein sollte (also nicht umgekehrt Reinmar von Hartmann abhängig), was alles erneuter Prüfung bedarf, so bleibt die Beziehung auf den Tod dieses Herrn doch unerweislich, und sie kann deshalb keinen sicheren Anhaltspunkt für die Datierung des Todesfalls gewähren.

[50] Den Namen des Kaisers führt zwar Heinrich von Rugge 97,12 an, doch trägt sein Leich überhaupt in viel höherem Grade offiziösen Charakter und ermangelt der bekenntnishaft-persönlichen Züge, die sich in Hartmanns Liedern 206,10 und 209,25 so stark geltend machen.

[51] Zu einem ähnlichen Ergebnis, jedoch hinsichtlich Bliggers und des für ihn beanspruchten Liedes 218,5, gelangt G. Eis a.a.O. S. 279; vgl. oben Anm. 24.

[52] Denn der *Iwein* ist nach wohlbegründeter Auffassung schon im Jahre 1202 vollendet gewesen, vgl. zuletzt F. Neumann a.a.O. S. 63.

Entwicklung vom *Erec* über den *Gregorius* und *Armen Heinrich* zum *Iwein* hin legt eher den Gedanken nahe, daß er überhaupt daheim geblieben ist[53].

In Verbindung mit meiner Barbarossathese ist jedoch noch ein weiteres Moment zu beachten. War Hartmann selbst auf jenem Reichstag in Nürnberg Ende 1188 zugegen? Das erscheint a priori keineswegs ausgeschlossen, und es ist nicht unglaubhaft, daß es ein Eindruck gerade aus den Nürnberger Tagen gewesen sein könnte, der Anlaß zu einer vielbesprochenen Stelle im *Erec* gegeben hat. Ich denke an die Verse 2000—2011, die jene Anspielung auf *Conne* oder *Connelant* enthalten und der Forschung den einzigen äußeren Anhaltspunkt für die Datierung des Werks gewähren; nach verbreiteter Ansicht setzt die Erwähnung von *Conne*—Iconium den Kreuzzug Barbarossas voraus[54].

Daß diese letztere Annahme nicht stichhaltig ist, hat ganz besonders F. Neumann in einem anregenden Aufsatz sehr wahrscheinlich gemacht[55]. Es hat kaum erst der Schlacht vom 18. Mai 1190 bedurft, um die Gedanken der staufischen Ritterschaft auf Iconium hinzulenken; Existenz und Name dieses Sultanats konnte zumindest im Laufe der 70er Jahre des 12. Jahrhunderts in ritterlichen Kreisen Deutschlands bekannt geworden sein, und etwa von diesem Zeitpunkt an durfte eine diesbezügliche Anspielung in einer deutschen Dichtung wohl auf Verständnis rechnen. Freilich gewährt ein solcher Nachweis noch keinen Aufschluß über den speziellen Charakter der Hartmannschen Anspielung. Hartmann begnügt sich ja bekanntlich nicht mit der bloßen Anführung des Namens und einer im Großen und Ganzen zutreffenden Lagebezeichnung, sondern versteigt sich anläßlich der Beschreibung mit Zobel besetzter Gewänder zu der naturgeschichtlich abstrusen Behauptung, der beste Zobel der Welt komme aus Iconium! Diese Behauptung findet sich nicht in Hartmanns Quelle (ebensowenig wie ein Hinweis auf Iconium überhaupt), sie dürfte sich ihrem Charakter nach quellenmäßig nirgendwo belegen lassen, und in dieser Beziehung weiß auch Neumann keinen Rat[56].

Sollte Augenschein und ein daran geknüpftes, an sich leicht begreifliches Mißverständnis Hartmanns oder ein scherzhafter Kommentar von seiner Seite vorliegen? Die Möglichkeit von Augenschein streift auch Neumann[57], doch stellt sich einer diesbezüglichen genaueren Überlegung bei ihm hindernd in den Weg, daß er für einen *Erec* aus der Mitte der 80er Jahre plädiert[58]. So legt er auf

[53] Ich entnehme H. Sparnaay: Hartmann von Aue I, 1933, S. 42 den Hinweis, daß schon G. Rosenhagen, Zs. f. dt. Unt. 28, S. 103 diese Ansicht vertreten hat; zu Sparnaays Einwendungen siehe unten.

[54] Vgl. zur älteren Literatur von Kraus, MFU S. 431f., dazu jetzt noch A. van der Lee a.a.O. S. 112 und H. Sparnaay a.a.O. 1952, S. 170.

[55] Connelant in Hartmanns 'Erec', Zs. f. dt. A. 83, 1952, S. 271ff.; vgl. auch die kritischen Bemerkungen bei von Kraus, MFU S. 431f.

[56] a.a.O. S. 281. Neumanns Erwägungen S. 279ff., so lehrreich sie sind, führen doch recht weit ab.

[57] a.a.O. S. 286: „Hartmann oder seine Freunde mögen türkische Gesandte in zobelbesetzten Gewändern gesehen haben . . .“; vgl. auch S. 281.

[58] Die *Connelant*-Verse sind nach Neumann a.a.O. S. 287 „wohl nicht lange nach dem Jahre 1180, etwa um das Jahr 1185 geprägt“.

spätere Vorgänge kein Gewicht und rechnet hinsichtlich der Erwähnung von *Conne* im *Erec* mit der Möglichkeit einer Berührung Hartmanns mit der Chronik Ottos von St. Blasien, wo zum Jahre 1179 von einer Gesandtschaft des Sultans von Ikonium an den Kaiser berichtet wird[59]; von Zobel aus Iconium ist hier natürlich nicht die Rede. Hält man sich jedoch in Bezug auf die Datierung des *Erec* von Wunschgedanken frei, dann dürfte doch wesentlich fruchtbarer als die hier von Neumann vorgebrachte Vermutung ein Hinweis auf einen gut bezeugten Vorgang auf eben jenem Nürnberger Reichstag von Ende 1188 sein: hier nämlich erschien eine Gesandtschaft des Sultans Kilidsch Arslan von Iconium und überbrachte in Erwiderung des Besuchs eines im Zuge der Kreuzzugsvorbereitungen vom Kaiser dorthin entsandten Unterhändlers nebst reichen Gegengeschenken das Versprechen, dem Kaiser beim Durchmarsch jedwede Unterstützung zu gewähren. Die Quellen lassen über den Prunk, den diese Gesandtschaft in Nürnberg entfaltet hat, nicht im Zweifel: 1000 Köpfe und 500 Pferde soll sie gezählt haben, und es scheint, daß keine der übrigen Gesandtschaften, die zu jenem Reichstage eingetroffen waren, so großes Aufsehen erregt hat wie sie[60]. Erscheint die Annahme vermessen, die *Connelant*-Verse im *Erec* könnten einen Nürnberger Eindruck von orientalischer Prachtentfaltung eingefangen haben? Daß der Zobelpelz auch in Iconium bekannt gewesen ist, wird man ohne weiteres annehmen dürfen[61], und daß ein Augenzeuge leicht darauf verfallen konnte, von der Pelzbekleidung der Bewohner fremder Gegenden auf einheimische Herkunft dieser Pelze zu schließen, bedarf kaum einer Erwägung. Solche Irrtümer sind zu allen Zeiten aktuell. Aber gleich ob nun ein Mißverständnis oder ein Scherz vorliegen mag[62] — auf Resonanz konnten die *Connelant*-Verse im allgemeinen und die *zobel*-Verse im besonderen nur rechnen, falls sie eine Anspielung auf ein in ritterlichen Kreisen bekanntes zeitgenössisches Ereignis darstellten, und ein solches Ereignis ist der Aufzug der Boten Kilidsch Arslans in Nürnberg zweifellos gewesen. Eine solche Anspielung möchte man sich jedoch ehestens im Munde eines Mannes vorstellen, der dabeigewesen ist; als Bildungsgut — von Hörensagen — büßt sie ein gut Teil ihres Reizes ein.

[59] Die sachliche Richtigkeit dieser Notiz kann zweifelhaft erscheinen, da die Kölner Königschronik zum Jahre 1173 eine inhaltlich sehr ähnliche Nachricht in Bezug auf eine Gesandtschaft Saladins bringt, vgl. Neumann a.a.O. S. 276 und Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 507 (Anm. zu Band V, S. 716—718); aber ob eine Verwechslung vorliegt oder nicht, erscheint unerheblich, falls, wie Neumann a.a.O. S. 277 ausspricht, „sich Dichter und Chronist einmal berührt haben" sollten.

[60] Vgl. vor allem Giesebrecht-Simson a.a.O. S. 206 (nebst Anmerkung), ferner S. O. Riezler a.a.O. S. 22 und B. Kugler: Geschichte der Kreuzzüge (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, Hauptabteilung 2, Theil 5), 1880, S. 204.

[61] Vgl. dazu Neumann a.a.O. S. 280. — Im übrigen sollte man wohl hier nicht unterlassen zu erwähnen, daß der Reichstag ja im Dezember, also mitten im Winter, stattgefunden hat — ein möglicher Wink in Sachen der Bekleidung der Gesandtschaft!

[62] Daß die Verse Aktuell-Witziges enthalten könnten, zieht auch Neumann a.a.O. S. 287 in Erwägung, sicherlich zu Recht, doch wird man schwerlich über ein bloßes Vermuten hinausgelangen, und wichtiger als die Frage nach der evtl. Bedeutung der Verse ist diejenige nach dem Anlaß, der sie hervorgerufen haben könnte.

Man ist wohl geneigt, sich selber einzuwenden, dies alles stimme zu gut, um richtig sein zu können; kann jedoch die obige Vermutung hinsichtlich des dritten Kreuzlieds Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen, ergibt sich das Weitere von selbst. Der bislang in einem schwäbischen Winkel angesiedelte Dichter Hartmann steht auf einmal im Rampenlicht der Zeitgeschichte da.

Die Konsequenzen meiner Darlegungen für die Datierung des *Erec* liegen auf der Hand; in diesem Punkte nähere ich mich nun auf etwas anderem Wege den Anschauungen F. Neumanns. Zwar nicht um 1185, wohl aber recht präzis 1189 müssen die *Connelant*-Verse geprägt sein, und man hat gewiß Grund anzunehmen, daß der *Erec* noch geraume Zeit vor dem Tage von Iconium im Mai 1190 abgeschlossen worden ist, ehestens noch im Jahre 1189[63]. Die frühere Annahme, Hartmann habe am Kreuzzug von 1189/90 teilgenommen, steht jetzt diesem Ansatz nicht mehr im Wege.

Und er läßt sich vielleicht noch durch ein inneres Argument stützen, das nun geeignet sein mag, den Kreis meiner Ausführungen zu schließen. Ich denke an die Problemverwandtschaft, die zwischen dem dritten Kreuzlied und dem *Erec* besteht und die ein enges Zusammenrücken dieser beiden Schöpfungen nahelegen könnte. Die Schuld, die *Erec* auf sich geladen hat, ist derjenigen der im dritten Kreuzlied angesprochenen Minnesänger sehr ähnlich: beide versäumen über der weltlichen Minne die ethische Aufgabe. Erec gelingt, mit Gottes Hilfe, eine Verwandlung und Läuterung, und man darf wohl fragen, ob Hartmann mit dieser Figur gerade an der Schwelle des Kreuzzugs von 1189/90 dem staufischen Rittertum ein Beispiel vor Augen zu stellen beabsichtigt hat. Solche Beispielhaftigkeit ist im dritten Kreuzlied durch Kaiser Friedrich Barbarossa verkörpert. Man wird sich somit den *Erec* und das dritte Kreuzlied gern im gleichen geschichtlichen Augenblick entstanden denken; der gegebene Zeitpunkt ist die Wende 1188/89.

Vermögen die hier vorgetragenen Vermutungen Gehör zu gewinnen, dann lassen sich anscheinend die Konturen eines neuen Hartmannbildes erahnen. An der empirischen Person bleibt noch manches dunkel[64], in der vermuteten Verbindung des Dichters mit Friedrich Barbarossa wäre jedoch der Schwerpunkt

[63] Neumanns Annahme a.a.O. S. 281, die *Connelant*-Verse gehörten noch in eine Zeit, in der „ein freundliches *Connelant* nach Deutschland hinüberzugrüßen scheint", kommt sehr plausibel vor. Demnach wäre Hartmanns Anspielung an sich wohl noch so lange möglich gewesen, bis der wahre Sachverhalt in Deutschland bekannt geworden war, vermutlich im Sommer 1190; man wird sie jedoch ungern so weit von dem Ereignis abrücken wollen, auf das sie zurückzuführen ist, und diese Überlegung bestimmt dann auch die Datierung des ganzen Werks.

[64] U.a., falls die obigen Vermutungen zutreffend sind, der Umstand, was ihn von der Teilnahme am Kreuzzug seines Herrn und Kaisers abgehalten haben könnte. Steht dies Rätsel in Verbindung mit dem noch größeren Rätsel, das seine Lebensgeschichte uns aufgibt, wonach der knapp 35jährige — wenn man mit H. Sparnaay, Hartmann von Aue I, 1933, S. 10 ca. 1168 als Geburtsjahr annimmt — nach reicher und kontinuierlicher Produktion plötzlich zu dichten aufhört, obgleich er erst um oder nach 1210 gestorben sein kann? Man wird sich in solchen Zusammenhängen vor phantasievollen Spekulationen hüten müssen, nicht ganz abwegig möchte mir indessen die Vermutung vorkommen, Hartmann sei kein ganz gesunder Mann gewesen. Das könnte z.B. erklären, warum er uns nicht — wie andere in Barbarossas Diensten,

in seiner Lebensgeschichte aufgezeigt. Der Tod des kaiserlichen Herrn hat jene Krise erzeugt, aus der zunächst und unmittelbar die beiden anderen Kreuzlieder mit dem persönlichen Kreuzzugsgelübde hervorgegangen sind[65]. Ihnen steht in weiterem thematischem Zusammenhang und stimmungsmäßig nahe der *Gregorius*[66], der allgemein als die zweite erzählende Dichtung Hartmanns angesehen und etwa in die Mitte der 90er Jahre verlegt wird[67], und der *Arme Heinrich* als nächstes Werk setzt diese religiöse Linie fort. Beide Dichtungen mögen noch mit jener durch den Tod Barbarossas hervorgerufenen Krise in Verbindung stehen, doch kann auch ein weiterer Gesichtspunkt geltend gemacht werden. L. Denecke hat einmal die Vermutung geäußert, Hartmanns Lehnsherr sei vielleicht mit einer schweren Sünde belastet gestorben und deshalb habe Hartmann die Dichtungen vom großen Sünder Gregorius und vom Armen Heinrich und seiner Erlösung geschrieben[68]. Diese Vermutung entfällt zwar mit den hier begründeten Voraussetzungen, indessen ließe sich sehr wohl erwägen, ob Hartmann mit den beiden Werken, zumal mit dem *Gregorius*, nicht etwa eine persönliche Buße abgelegt haben könnte — weniger seiner weltlichen Schriften wegen als wegen des Bruchs seines Kreuzzugsgelübdes. Eine Strophe Friedrichs von Hausen, 53,31, auf den Kreuzzug Barbarossas gemünzt, tut ja hinreichend dar, daß ein solcher Bruch des Gelöbnisses Betrug an Gott war und ewige Verdammnis nach sich ziehen mußte[69]. Wenn auch in dieser Frage Sicherheit schwerlich erlangt werden kann, hege ich doch Bedenken, den *Gregorius*-Prolog schlechthin als formelhaft abzutun und Hartmann in dieser Verbindung nur ein „erstaunliches Talent der Anempfindung" zuzuerkennen[70]; was würde dann eigentlich hindern, auch seine beiden Kreuzlieder 209,25 und 210,35, die ja rein gedanklich nichts Originales bringen, als bloß „anempfunden" aufzufassen?

etwa Friedrich von Hausen — als Beauftragter oder Begleiter des Kaisers in Urkunden entgegentritt, und nebst anderen Momenten wäre in dieser Verbindung auch zu erwägen, ob sich im *Armen Heinrich* nicht — mutatis mutandis natürlich — selbstbiographischer Gehalt geltend machen könnte: was besagen wohl, angesichts des Themas dieser Dichtung, Verse wie 10f. *dâ mite er swœre stunde / möhte senfter machen*?

[65] Dazu stimmt, daß 211,6 das Subst. *valsch* auftritt, vielleicht ein — freilich schwaches — Verbindungsglied zwischen dem *Erec* und diesen Liedern (nach einer Beobachtung H. Sparnaays — Hartmann von Aue I, S. 3 —, im Rahmen des Versuchs, 210,35—211,19 als unecht zu erweisen, wogegen mit Recht von Kraus, MFU S. 455f.).

[66] Daß der *Gregorius* „eine angemessene religiöse Stimmung" voraussetzt, betont Ehrismann a.a.O. S. 192.

[67] „Aber ein Jahr hin oder her, der 'Gregorius' rückt in jedem Falle in die Mitte der 90er Jahre" bemerkt Neumann a.a.O. 1950, S. 64 und betont S. 62 mit Recht, zwischen *Gregorius* und *Armem Heinrich* sei mit einer „längeren Entwicklungspause" zu rechnen. Ich möchte es jetzt für wahrscheinlich halten, daß der *Gregorius* bereits vor 1195 — etwa zwischen 1191 und 1193 — gedichtet ist. Für den *Armen Heinrich* bleibt dann in den 90er Jahren noch Platz genug; man braucht ihn nicht, wozu H. Sparnaay genötigt war, in allzu großer Nähe zum *Iwein* unterzubringen.

[68] Ritterdichter und Heidengötter, Form und Geist Heft 13, 1930, S. 112.

[69] Selbst wenn Friedrich von Hausen hier etwas dick auftragen sollte, wie aus propagandistischen Rücksichten wohlbegreiflich, mochte der Gedanke wohl geeignet sein, ein religiös gestimmtes Gemüt heftig zu beeindrucken.

[70] H. Sparnaay: Hartmann von Aue II, 1938, S. 73.

Sieht man diese Lieder mit ihren weltflüchtigen Gedanken aus guten Gründen als bekenntnishaft an[71], darf man dem *Gregorius*-Prolog nicht jede persönliche Bedeutung absprechen[72]. Welche persönlichen und zeitgeschichtlichen Momente für das Entstehen von Hartmanns letztem großen Werk, dem *Iwein*, mitbestimmend gewesen sein mögen, wage ich vorläufig nicht zu sagen; man muß jedoch als gegeben hinnehmen, daß ihm der Sprung aus der Krise gelungen ist.

Was den Lyriker Hartmann betrifft, so nötigt die hier begründete Sicht in noch stärkerem Maße als bisher dazu, den Hauptteil seiner Lieder in die 80er Jahre zu verlegen, wohl ehestens in die zweite Hälfte des Jahrzehnts; das scheint von Kraus' Annahme zu bestätigen, wonach Hartmann im Verhältnis zu Reinmar der Gebende gewesen ist[73]. Bilden die eben genannten beiden Kreuzlieder 209,25 und 210,35 den Abschluß seiner Tätigkeit als Lyriker? Schwierigkeiten bereiten in diesem Zusammenhang die Strophe 206,10 und die Witwenklage. Die Strophe 206,10 erwähnt den Tod des Herrn, muß also späten Datums sein[74]; andererseits geschieht diese Erwähnung so ohne jeglichen Affekt (einen solchen Eindruck muß man jedenfalls gewinnen, wenn man die Strophe 210,23 zum Vergleiche heranzieht) und hat überdies ein so ausgesprochen minnesingerisches Motiv zur Seite, daß man sie sich schwerlich in einem Zuge mit den beiden Kreuzliedern entstanden denken möchte[75]. Wahrscheinlicher muß vorkommen, daß sie in gehörigem Abstand von diesen gedichtet ist, vielleicht erst nach der Mitte der 90er Jahre[76]. Eine ähnliche Überlegung könnte wohl auch hinsichtlich der Witwenklage geltend gemacht werden, doch würde eine Behandlung der mit diesem Gedicht verknüpften Fragen den Rahmen der vorliegenden Untersuchung bei weitem überschreiten. Es muß genügen, darauf hinzuweisen, daß sie mit dem Tode von Hartmanns Herrn nichts zu schaffen haben kann.

Das sogenannte dritte Kreuzlied Hartmanns hingegen ist, wenn meine Deutung sich als richtig erweisen sollte, vom Ende seines lyrischen Schaffens um ein paar Jahre zurückzudatieren[77] und gewinnt zugleich einen glanzvollen Platz im Rahmen der Zeitgeschichte. Als „Barbarossas Ausfahrtslied" stellt es eine der bedeutungsreichsten und lebendigsten Schöpfungen in unserer alten Lyrik dar.

[71] Vgl. Kienast a.a.O. Sp. 850 „An diesen Liedern ist Hartmann innerlich beteiligt".

[72] Daß Hartmanns Selbstanklage nicht „lediglich eine äußere Formalität gewesen" sei, nimmt auch Ehrismann a.a.O. S. 192 an.

[73] MFU S. 417ff., vgl. auch Kienast a.a.O. Sp. 848.

[74] Wozu, worauf Kienast a.a.O. Sp. 848 hinweist, der Ausdruck *verzinset* paßt.

[75] Daß die Erklärungsversuche bei Sievers und bei von Kraus, der die Verse mit der Erwähnung des Herrn für eine spätere Interpolation Hartmanns selber hält (MFU S. 450), nicht befriedigen können, betont mit Recht Kienast a.a.O. Sp. 848f.

[76] Dazu stimmt der präteritale Ausdruck 210,13 *die* [d. i. *fröiden*] *sint verzinset als cz got gebôt*, vgl. demgegenüber 209,24 und 209,37. — Der Rückgriff auf einen älteren Ton könnte darauf hindeuten, daß es sich nur um eine „Gelegenheits"strophe handelt.

[77] Aus der gleichen Zeit, d.h. von 1188/89, wird die Strophe 211,20 stammen, ebenfalls ein Werbegedicht. Der ganz unpersönliche Inhalt schließt wohl aus, daß es zusammen mit den anderen Kreuzliedern Hartmanns entstanden ist.

Die Krisis des Menschen im Drama des jungen Schiller.

Von

Adolf Beck (Hamburg).

Vorbemerkung. Der folgende Versuch wurde in den Grundzügen im November 1946 dem Freien Deutschen Hochstift zu Frankfurt a.M., in der heutigen Form (mit Kürzungen) Anfang Juli 1953 den Hamburger Mitgliedern des Deutschen Germanistenverbandes vorgetragen. In der Gesamtauffassung und Wertung von Schillers Jugenddramen ist er dem neuen Buche von E. L. Stahl[1] verwandt; in der Problemstellung eine Art Gegenstück zu dem früheren Aufsatz über die Idee des Reinen bei Goethe, besonders in *Iphigenie*[2]; in der Methode vorwiegend auf reine Interpretation der für das Thema wichtigen Szenen beschränkt; der stofflichen und methodischen Begrenzung nach Ausschnitt und Vorläufer einer größeren Arbeit über Schillers Drama, die der Verfasser in einiger Zeit vorlegen zu können hofft. Ob der konkrete thematische Ansatz, durch den sich die gegenwärtige Untersuchung von dem Buche des englischen Gelehrten unterscheidet, und seine interpretatorische Durchführung richtig und fruchtbar, muß sich an dem Versuche selbst zeigen. Dieser will zunächst bestimmte Phänomene sichtbar machen, einleuchtend beschreiben und in gelegentlichem Vorgriff auswerten. Sie systematisch auszuwerten, ihren lebensunmittelbaren Hintergrund ausführlicher nachzuzeichnen und ihren geistesgeschichtlichen Bezug aufzuweisen, wird zu den Anliegen des größeren Buches gehören. Vorerst zwingen die Schranken des zur Verfügung stehenden Raumes zu Sparmaßnahmen, u.a. zur Beschränkung der Polemik und zur Auswahl gewisser Kernszenen. — Zitiert wird, sofern nicht anders vermerkt, aus der Säkular-Ausgabe der Sämtlichen Werke in 16 Bänden (SW), bei den Versdramen nach Akt, Szene, Vers, bei den Prosadramen (SW Bd. 3) nach Akt, Szene (Band, Seite, Zeile).

Das Thema klingt anspruchsvoll und wohl gar modernistisch, ist jedoch im Denken Schillers und im Gegenstande wohl begründet. Der junge Dramatiker macht sich das herkömmliche Motiv der Intrigue auf eine für ihn charakteristische Weise zu eigen: von dieser Tatsache gehen wir aus. Er liebt es, seine Helden in eine Situation geraten zu lassen, worin es ihnen schwer wird, sich intellektuell und ethisch zu orientieren; schwer, die für sie durch das Verhalten oder Tun eines andern entstandene, öfters jäh verwandelte Wirklichkeit zu durchschauen und sich darüber zu erheben; schwer, das Richtige, das Wahre zu finden und das Rechte, das Gute zu tun. Der Dichter stellt den Helden auf eine *Probe*[3], er führt ihn vor eine „Falle", und er läßt es gleichsam darauf ankommen, ob er „hereinfällt". Diese Probe ist jedoch nicht rein intellektueller Art — so etwas widerspräche den Gesetzen der Tragödie und wäre allenfalls dem Lustspiel an-

[1] Friedrich Schiller's Drama. Theory and Practice. Oxford 1954. Das Buch wird in einem der nächsten Hefte dieser Zeitschrift im Rahmen eines Forschungsberichtes besprochen.

[2] Der *Geist der Reinheit* und die *Idee des Reinen.* Goethe-Viermonatsschrift 7 (1942) 160—169; 8 (1943) 19—57.

[3] *Don Carlos* IV 4, 3554; V 4, 4817. Hinzu kommen die von Goedeke (Hist.-krit. Ausgabe Bd. 5,1 S. LXXXVII) vermerkten Stellen, besonders *Kabale und Liebe* V 7 (3,414,29f.). In *Don Carlos* I 9 (942—69) sagt Posa dem Infanten voraus, nach dem Antritt des Thrones werde sein *Heldensinn* — mit ihm seine Fürstentugend und Menschlichkeit — *in einer schweren Probe sinken.*

gemessen —; sie ist aber auch nicht rein und primär praktisch-sittlicher Art. Das Geschehen zielt auf eine *Probe* des Glaubens: eine Krise des Vertrauens zu einem andern Menschen, zu seiner Lauterkeit und Liebe, zur Macht der *Menschheit* in ihm. Die Intrigue zeitigt Verwirrung, Enttäuschung, wohl gar Erschütterung; sie zerstört ein bestehendes Vertrauen oder stellt es doch „in Frage". Die Erfahrung, die dem in die *Probe* Gestellten zuteil wird, ist zumeist eine tiefe, die Wurzeln seines Selbstbewußtseins, gelegentlich gar die seines Glaubens an den Weltsinn angreifende Kränkung. Ob sein Glaube darin einstürzt oder in einer bestimmten Form besteht, davon hängt dann großenteils sein praktisches Verhalten ab. Als Antwort auf das Erfahrene ergeben sich für ihn zwei Möglichkeiten der Reaktion, deren eine vornehmlich vom ichbezogenen Affekt, von einer Art psycho-physischen Selbsterhaltungstriebes, deren andere vornehmlich von einem sittlichen Bewußtsein und einem höheren Selbstgefühl bestimmt ist. Es handelt sich dabei nicht allenfalls, nicht notwendig und nicht von allem Anfang des Dramatikers an um eine klare Entscheidung des Betroffenen; wohl aber entscheidet die Art der Reaktion darüber, ob die dramatische Gestalt im kritischen Augenblick ihr Selbstbewußtsein und mit diesem ihr eigentliches Menschsein, ihre *Menschheit* (Menschlichkeit; von Schiller mit Vorliebe nicht kollektiv-typologisch, sondern ethisch-existentiell gebraucht), — ob sie ihre *Menschheit* gewinnt oder verliert, bewährt oder verfehlt; ob sie sich im Bereiche solcher *Menschheit* hält oder in den Bereich sei es des *Gemeinen*, sei es des Dämonischen verführt und *Unmensch*[4] wird. Dies eben, die Entscheidung über das Menschsein, soll hier als Krisis des Menschen verstanden werden. *Es mag Die Menschheit solche Augenblicke haben, Doch siegen muß das glückliche Gefühl*: so sagt Max Piccolomini in seiner großen Auseinandersetzung mit Wallenstein, den er von seiner *unglücksel'gen Tat* zurückholen will. Diese würde *recht geben . . . dem gemeinen Wahn, Der nicht an Edles in der Freiheit glaubt*[5]. *Solche Augenblicke*: es sind die Augenblicke der Krisis des Menschseins, der Versuchung zum Übertritt ins Unmenschliche. Ob der Schritt getan wird oder nicht, und wenn ja, wie er getan wird: darauf kommt es dem Dichter wesentlich an.

Es geht also um eine bestimmte Reaktionsweise der dramatischen Gestalten in kritischer Situation und um den ethisch-psychologischen Aspekt, unter den sie jeweils, in den einzelnen Werken, vom Dichter gestellt wird. Zu Grunde liegt ein sehr einfaches, aber auch fundamentales Phänomen, ein Urphänomen sittlichen und sozialen Lebens, uns allen aus der Wirklichkeit vertraut, jeden in seinem Alltag heimsuchend. Es ist im Kern die Macht des primitiven Moralgrundsatzes, der als Prinzip der Talion auch in der Rechtsgeschichte eine Rolle spielt, — des Satzes: „Wie du mir, so ich dir" und seiner konditionalen Abwandlung: „Wenn du, dann auch ich." Im Leben kann das Bekenntnis zu diesem Satze den Keim radikaler Handlungen, verbrecherischer Taten bilden, in denen

[4] *Wallensteins Tod* III 18, 2080. [5] *Wallensteins Tod* II 2, 753—60.

wir unter Umständen (nach dem unverbindlicheren Sinne des Wortes) etwas „Tragisches" erblicken mögen. Ein Mann ist mit seiner Frau zerfallen und fühlt sich durch die unwiderrufliche Trennung von ihr vor ein Nichts gestellt. „Alles ist verloren; ich gehe, aber ein anderer soll auch mitgehen": so erklärt er, und erdolcht nicht die für schuldig Gehaltene, sondern ihre Schwester[6]. Ein Racheakt besonderer Tendenz und Art, zwischen Affekt und Vorsatz, Verzweiflung und Wohlbedacht eigenartig schillernd: ein Mensch, der alles, der sich selbst verloren und ruiniert fühlt, reißt einen andern mit sich in den Untergang hinab; er versucht — so darf erläutert werden — auf diese Weise, eben noch im Untergang sich einen grausigen Triumph, eine Genugtuung im Bösen zu verschaffen, sein Ich in der als vernichtend empfundenen Kränkung doch noch durchzusetzen. Vernichtung um sich her verbreitend, will er vielleicht gar seine eigene innere Vernichtung, seine tödliche Verlassenheit aufheben. Die Maxime der Vergeltung — im erwähnten Falle der Erweiterung des eigenen Ruins: „ein anderer soll auch mitgehen" — scheint hier diktiert von einer Macht, die wir versucht sind als dämonisch zu bezeichnen und die sich eben angesichts des eigenen inneren Untergangs aufreckt. Das Dämonische tritt in ein verhängnisvolles Bündnis mit dem Gemeinen.

Unser Thema ist im Wesentlichen die psychologisch-dichterische Darstellung dieser Maxime: ihre Entfaltung und Beleuchtung durch den Dichter; ihre Geltung und Auswirkung, ihre Prüfung und Überwindung im Denken, Verhalten und Handeln der Gestalten des dramatischen Jugendwerkes von den *Räubern* bis zu *Don Carlos*. Von diesem aus wird der Überblick zum kurzen Vorblick auf *Wallenstein*. Vielleicht vermag dieser Vorblick eine beachtliche Kontinuität in Schillers dramatischem Schaffen von der Jugend über die große Pause hinweg bis zur Meisterschaft sichtbar zu machen. In der Verbindung und Vergleichung gewisser Kernszenen läßt sich, wie zu hoffen steht, eine durchgehende Linie der Entwicklung vom frühen zum klassischen Schiller nachzeichnen, der Art, daß Intentionen, die in dem vulkanischen Erstlingswerk motivisch noch nicht ganz rein verwirklicht, noch mit anderen Motiven verwachsen sind, sich immer klarer und absoluter durchsetzen. — Ob das, was gezeigt werden soll, tragisch nach moderner Auffassung ist, mag fraglich erscheinen und sei zu entscheiden vorläufig den Dogmatikern und Rigoristen des Tragischen überlassen. Dramatisch ist es gewiß. Wir versuchen, achtsam dem Psychologen und dem Moralisten zu folgen, der dem Dramatiker gewisse Grundmotive darreicht, — ohne uns um die gängige Abwertung des moralischen Elementes in der Dichtung zu kümmern. Wir versuchen, uns eng an bestimmte Phänomene des Werkes zu halten, die wir treu zu beschreiben bemüht sind. Welche Phänomene?

[6] Hamburger Kriminalfall vom Sommer 1953. Zum Folgenden vgl. Philipp Lersch, Aufbau der Person (6. Aufl., 1954, S. 137ff. und 206f.) über den Vergeltungsdrang als eines der „Antriebserlebnisse" und über die Wut als eine der „Gefühlsregungen des individuellen Selbstseins". — Im vorliegenden Aufsatz wird zwischen Ich und Selbst unterschieden und der Begriff „Selbstsein" im Sinn eines werthaft personalen Seins gebraucht.

Als Motti und Richtpunkte vorab, noch ohne einläßlichere Besprechung und engere Verbindung, eine bescheidene Blütenlese von Stellen aus *Don Carlos* und *Wallenstein*, die diese Phänomene eindringlich erscheinen lassen und zeigen, wie klar dem Dichter mit wachsender Reife die in Frage stehenden Dinge ins Bewußtsein getreten sein müssen.

Im 2. Akt von *Wallensteins Tod* hält Max Piccolomini seinem Vater die Unfähigkeit des Glaubens an den Menschen und ihre Folgen vor[7]:

O! hättest du vom Menschen besser stets
Gedacht, du hättest besser auch gehandelt.
Fluchwürd'ger Argwohn! Unglücksel'ger Zweifel!
Es ist ihm Festes nichts und Unverrücktes,
Und alles wanket, wo der Glaube fehlt.

Im 3. Akt, nachdem Octavios Verrat landkundig geworden, sagt Wallenstein zu Max[8]:

Nur zwischen Glauben und Vertraun ist Friede.
Wer das Vertraun vergiftet, o der mordet
Das werdende Geschlecht im Leib der Mutter.

Den Anlaß bildet hier Täuschung des Vertrauens. Um Mangel an Vertrauen geht es, wenn in *Don Carlos* der Infant an der Leiche des Marquis Posa mit seinem Vater abrechnet[9]:

Und war
Es möglich? Dieser groben Lüge konnten
Sie Glauben schenken? Wie gering mußt' er
Sie schätzen, da er's unternahm, bei Ihnen
Mit diesem plumpen Gaukelspiel zu reichen!
Um seine Freundschaft wagten Sie zu buhlen
Und unterlagen dieser leichten Probe!

In des Freundes Handeln — das gilt es besonders festzuhalten — sieht Carlos eine dem König auferlegte *Probe* des Vertrauens, die übrigens auch er selbst zu bestehen hatte. — Von der Prinzessin Eboli, die auf des Infanten Liebe gehofft und sich darum bisher den Anträgen des Königs entzogen hat, sagt Posa zu Carlos[10]:

Die Fürstin
Blieb standhaft, weil sie liebte; Liebe war
In ihre Tugend wörtlich einbedungen.
Du hast sie nicht belohnt — sie fällt.

Ihre Liebe, und die Gegenliebe des Prinzen, war Bedingung ihrer *Tugend*, ihrer Standhaftigkeit. Nun ihre Hoffnung enttäuscht, ihre Voraussetzung hinfällig ist,

[7] II 7, 1255—9. [8] III 18, 2127—9. [9] V 4, 4811—7. [10] II 15, 2364—7.

wird auch ihre *Tugend* hinfällig: sie war eben nur „bedingt", nicht schlechthin gültig; auf Voraussetzung und Berechnung gebaut, nicht in Wesen, Natur oder sittlichem Bewußtsein begründet. — Carlos bezeichnet dann in seiner Antwort den *Glauben an menschliche Vortrefflichkeit* als *der Seligkeiten göttlichste*[11], Posa später das Mißtrauen als *der Schwächen schwächste*[12].

Es handelt sich an diesen Stellen um zwei Dinge, die meistens eng verbunden auftreten: zum einen das Motiv des Vertrauens oder Glaubens und seiner Krise, zum andern das Phänomen des bedingten oder unbedingten Verhaltens und Handelns in der Krise. „Bedingt" ist dabei vorwiegend als kausal-, nur gelegentlich als final-bedingt zu verstehen. Bedingt ist das Verhalten und Handeln des Menschen, wenn es nicht von seinem Wesen, nicht von einem ethischen Apriori, nicht von einem unverbrüchlichen, für ihn schlechthin gültigen Gesetz — über oder in ihm — bestimmt, sondern durch das vorgängige oder zu erwartende Verhalten des Partners eben „bedingt" und damit empirisch, nicht ideell vorgezeichnet und umschränkt ist. Bedingtes Verhalten in diesem Sinn ist Anpassung an ein für den gegenwärtigen Fall durch Erfahrung gegebenes, vorwiegend wertwidriges Vorbild, ein negatives Paradigma des Partners oder Gegenspielers. Zumeist handelt es sich eben um eine Enttäuschung des Vertrauens oder doch der Erwartung, die man in ihn gesetzt hat. Wer sein Handeln, wer sich selbst im kritischen Augenblick auf solche Weise bedingen läßt, handelt nicht autonom und nicht aus dem Absoluten — mag er auch zuvor solchen Anspruch erhoben haben —, sondern reaktiv. Er gleicht sich dem — wirklichen oder scheinbaren — Verhalten, wohl gar überhaupt der Seinsweise des andern an. Er macht sich abhängig oder erweist sich als abhängig. Er „macht sich gemein" mit dem andern; er „begibt sich" auf dessen Ebene und „begibt sich" damit seiner Freiheit. Er läßt sich „das Gesetz des Handelns diktieren": dieses ist „exogen", nicht „endogen". Allerdings ist dabei jeweils zu prüfen, wieweit ein solches Verfallen an exogene Richtlinien des Handelns doch seinen tieferen Grund in Wesen oder Stimmung des Betroffenen selbst hat.

Bedingtheit dieser Art soll hier als psychologisch-ethisches Phänomen und Problem an prägnanten Erscheinungsformen durch das dramatische Werk hindurch bis zu *Wallenstein* verfolgt werden: ihre anfängliche Herrschaft und Auswirkung sowie ihre spätere Überwindung, ihre Aufhebung in einer Humanität, die den Menschen gegen die Anfälligkeit des Glaubens an *Menschheit* und gegen die Versuchung zum bedingten Verhalten, zum bloß reaktiven Handeln feit und ihm der bedrängenden Wirklichkeit gegenüber, wie sie sich im Verhalten des Gegenspielers darstellt oder dadurch geschaffen wird, einen archimedischen Ort bereithält, ohne jedoch mit christlichem Ethos, wie dem der Vergebung und der Feindesliebe, zusammenzufallen. Es ist der Mensch an sich, der als dramatische Gestalt in die Krisis geführt und in ihr zu seinem Wesen, seinem Selbstsein, seiner Freiheit, Offenheit und Unbedingtheit aufgerufen wird. Wer in der Krisis

[11] II 15, 2370f. [12] IV 6, 3637.

solche Freiheit und Unbedingtheit erreicht oder bewährt, ist für den reifen Schiller *große Seele*. Unser Gang durch die Jugenddramen mag einem Wege des Dichters zum klassischen Ideal der *großen Seele* folgen.

I.

Wir wenden uns in den *Räubern* der 2. Szene des 1. Aktes zu, die wir die (erste) Katastrophenszene nennen. Was bewirkt der Brief seines Bruders in Karl Moor? Wie ist seine Reaktion zu verstehen? Welchen ursächlichen, oder gar schuldhaften, Anteil hat er selbst kraft seines Wesens daran?

Der verlorene Sohn *wollte umkehren* und zu seinem Vater gehn[13]. Er hat diesen aufrichtig um Verzeihung gebeten, die er für fraglos hält, und malt sich schon das empfindsame Idyll seines Lebens daheim aus[14]. Da wirft ihn der Brief aus dem Gleichgewicht in eine sprachlose Erschütterung und Verlassenheit, deren Zeichen das Hinausstürzen aus dem Kreise der Gesellen ist[15]. Er ist ins Herz getroffen, weil er sich „dort aufs Grausamste enttäuscht" fühlt, „wo er allein noch das Recht und die Möglichkeit hatte, zu glauben und zu vertrauen"[16]. In den Kreis zurückgekehrt, bricht er in maßlose, noch ohnmächtige Empörung aus. Der Brief, auf den er ohne weiteres „hereingefallen" ist, hat seinen Glauben an die absolute Macht der *Blutliebe*, er hat sein Vertrauen zum Herzen des Vaters als einem Hort der Liebe und Vergebung aufgehoben; er hat darüber hinaus seinen Glauben an eine Weltordnung, worin der fühlende Mensch über dem fühllosen Tiere stünde, zerstört; er hat in seinem Innern die Metanoia, den Willen zur Umkehr zunichte gemacht und ungeheure Bilder der Rache darin ausgelöst.

Karl Moor glaubt sich von seinem Vater „verworfen" und wird in Folge dessen erst recht „der Verworfene".

Wie wird das möglich? Die Briefintrigue, und die grausame Enttäuschung, die sie bewirkt, ist der Anlaß. Ist sie auch der Grund? Worin liegt die eigentliche Voraussetzung für den raschen Zusammenbruch und den maßlosen Ausbruch Karl Moors?

Wo Aufrichtigkeit ist, ist auch Mitleid und Hilfe[17]: mit dieser Sentenz hat Karl vor Empfang des Briefes einen allgemeinen, scheinbar unerschütterlichen Grund seines Glaubens dargetan. Dieser wird nun dem Anschein nach widerlegt, — wir dürfen sagen: auf eine *Probe* gestellt, und stürzt zusammen. Die Probe ist schwer, der greifbare Sachverhalt verwirrend; Karl ist Opfer eines diabolisch inszenierten Anschlags, seine Erregung, gewiß, begreiflich. Aber ist er damit wirklich entlastet? Auf die Gefahr hin, die Deutung in den Geruch

[13] V 2 (3, 153, 3f.). [14] I 2 (3, 22, 12—17).

[15] Mit der zeitweiligen Entfernung des Helden schafft sich der Bühnendichter zugleich bedeutende technische Vorteile, die jedoch hier nicht in Betracht gezogen zu werden brauchen.

[16] G. Fricke, Die Problematik des Tragischen im Drama Schillers. Jb. des Fr. Dt. Hochstifts 1930, S. 7.

[17] I 2 (3, 22, 16f.).

seines ethischen Rigorismus zu bringen, sei es gefragt: muß denn, wie es bei Karl geschieht, seine Umkehr, die doch primär ein innerer, erst sekundär ein äußerer Vorgang ist, von der Verzeihung des Vaters und der Erlaubnis zur Heimkehr abhängig werden? Und mehr noch: müßte Karl nicht eigentlich seines Vaters Gesinnung kennen? Daß er sie verkannt hat, wirft er sich später, nach Entdeckung des Betruges, mit bitterem Hohne vor[18]:

Betrogen, betrogen! da fährt es über meine Seele wie der Blitz! — Spitzbübische Künste! Himmel und Hölle! Nicht du, Vater! Spitzbübische Künste! Mörder, Räuber durch spitzbübische Künste! . . . voll Liebe sein Herz — oh ich Ungeheuer von einem Toren — voll Liebe sein Vaterherz — Es hätte mich einen Fußfall gekostet — es hätte mich eine Träne gekostet — oh ich blöder, blöder, blöder Tor!

Karl wird auch jetzt schon berührt von der Ahnung, alles sei *ein Traum*, eine Täuschung[19]. Statt diesem Gefühl zu folgen, verfängt er sich heillos in dem Gespinst des Truges, das zum Gespinst der Selbsttäuschung wird. Er stößt sich wund an dem ungeheuren Paradoxon, das ihm widerfahren ist, statt es geduldig aufzulösen. Aber noch im verhängnisvollen Irrtum pocht er auf ein Recht, macht er seinen Anspruch auf Verzeihung als Äquivalent, als Gegengabe seiner Reue geltend[20]:

Ist das Vatertreue? Ist das Liebe für Liebe? Ich möchte ein Bär sein und die Bären des Nordlands wider dies mörderische Geschlecht anhetzen — Reue, und keine Gnade! . . . Vertrauen, unüberwindliche Zuversicht, und kein Erbarmen! . . . So eine rührende Bitte, so eine lebendige Schilderung des Elends und der zerfließenden Reue — die wilde Bestie wär' in Mitleid zerschmolzen! . . .

Wie steht es mit dieser Reue? Sie war, kein Zweifel, echt empfunden. Aber von ihrer Tiefe, ihrer zerfließenden Heftigkeit erfahren wir erst nach der Katastrophe; zuvor, in seinem Gespräch mit Spiegelberg, hat Karl nicht eben viel Aufhebens davon gemacht: er ist von seinen kraftgenialischen Tiraden wider das *tintenklecksende Säkulum* über die Reue hinweg unmittelbar in den Vorgenuß des idyllischen Lebens daheim hineingesprungen. Wiederum drängt sich — auf die Gefahr hin, eines moralistisch gefärbten Psychologismus geziehen zu werden — die Frage auf: soll nicht der Intention des Dichters nach in der Sicherheit, womit Karl Moor auf die Verzeihung als selbstverständliche, gleichsam mechanische oder naturgesetzliche Folge seiner Reue rechnet, — soll darin nicht etwas von anmaßlicher Selbstsicherheit und „Leichtfertigkeit" liegen? Jedenfalls: der kraftgenialische Überschwang Moors ist in seiner Reue nicht gebrochen, nur gedämpft. Die Reue ist für ihn die leichte Brücke vom Gestern zum Morgen, worin er in Gedanken schon wohnt, von der aufrührerisch großen zur idyllisch reinen Gesinnung. Diese Brücke wird nun aber sofort von seiner

[18] IV 3 (3,112, 12—20).

[19] I 2 (3,30, 24). Der Zusatz *eine Täuschung* steht in der anonymen Erstausgabe; s. Nationalausgabe 3. Bd. S. 358 (Lesart zu S. 31 Z. 22).

[20] I 2 (3,30, 17—27).

Enttäuschung und Empörung überwogt, in den Sturz seines Vertrauens mit hineingerissen: die Reue schlägt in wilde Rachgier, in verzweifelten Trotz der inneren Selbsterhaltung um, sie reckt *sich auf zu Grimm und Verderben*[21]. Das Vertrauen selbst erweist sich eben nicht als *unüberwindlich*. Es wird überwunden, erdrückt von der Wirklichkeit, wie sie allem Anschein nach ist. Es versagt in der Krise.

Theoretisch sind zwei Wege denkbar, die Karl auf den Brief hin gehen könnte, wenn es ihm mit seiner Umkehr unbedingt ernst sein sollte. Daß eine solche Überlegung des Möglichen keine Schulmeisterei dem Dichter gegenüber sein soll, braucht nicht eigens betont zu werden; daß sie nicht ganz abseitig ist, zeigt zum einen das Verhältnis Schillers zu seiner stofflichen Vorlage, Schubarts Erzählung *Zur Geschichte des menschlichen Herzens*[22], zum andern das spätere, im letzten Kapitel noch zu besprechende Beispiel Max Piccolominis, der in der Krise des Vertrauens zu Wallenstein unbeirrt erklärt: *Mein Weg muß gerad sein*, und dem gemäß „gerades Weges" zu dem Freunde geht, um sich Aufklärung zu holen und damit die sichere Grundlage wirklicher Entscheidung zu schaffen. So könnte Karl Moor entweder — kost' es ihn, was es wolle — zu seinem Vater gehen, um dessen Sinn endgültig von Angesicht zu Angesicht zu erfahren und vielleicht doch noch Versöhnung zu erwirken. Es wäre ein Weg des Mutes zur Demütigung, ein Gang nach Canossa. Daß ihm das nicht „einfällt", wirft er sich später, wie gesagt, aufs bitterste vor. Oder: er könnte den vermeintlichen Bescheid des Vaters so, wie er ihm zukommt, auf sich nehmen, eben weil er vom Vater und damit heilig, wenn auch unbegreiflich ist. Er ginge still ins „Elend". Beides wären unbedingte Wege; über beiden auch stünde ein Stern des Vertrauens. Karl Moor geht weder den zum Vater noch den ins „Elend". Er geht gleichsam den Weg des Tannhäusers, der sich, als ihm Absolution versagt und damit die Rückkehr in ein reineres Leben verstellt wird, erst recht in die dämonische Sphäre verliert, der er sich entringen wollte.

Nochmals: die *Probe* ist schwer. Aber Vertrauen — auch Vertrauen, so paradox es zunächst klingen mag; Vertrauen als Haltung und Seinsweise — Vertrauen und Reue sind ihrem innersten Wesen nach etwas Unbedingtes: unabhängig von der Erfahrung, die man damit macht. Karl Moors Vertrauen und Reue erweisen sich in der Krisis als beschränkt in ihrer Tragkraft, mehr noch: als heimlich bedingt durch die Erwartung der Verzeihung, auf die er eben kraft seiner Reue einen Anspruch zu haben meint. Die Erwartung fällt dahin, und zumal sind auch sein Vertrauen und seine Reue nicht mehr gültig, nicht mehr wahr. Sie schlagen um. Erinnern wir uns des eingangs als Richtpunkt aufgestellten Wortes über die Eboli:

[21] I 2 (3,30, 11).

[22] Schubart, Ausgewählte Schriften [hg.] von Konrad Gaiser, Stuttg. [1929], S. 318—323. Bei Schubart wird Carls Reuebrief an den Vater von seinem Bruder unterschlagen, der Held infolgedessen ohne Nachricht gelassen, die seelische Wirkung dieser vermeintlichen Verstoßung und Verlassenheit aber gar nicht geschildert.

Liebe war
In ihre Tugend wörtlich einbedungen.
Du hast sie nicht belohnt — sie fällt.

Derselbe Grundsatz, wenn auch noch nicht so scharf und präzis ausgesprochen, birgt und enthüllt sich schon in den maßlosen Worten Karl Moors[23]:

Menschen haben Menschheit vor mir verborgen, da ich an Menschheit appellierte: weg dann von mir, Sympathie und menschliche Schonung!

Mit erschreckender Härte tritt hier die Bedingtheit seines Verhaltens in Erscheinung. Ebenso eindeutig spricht sich dessen reaktiver Charakter aus in den Worten[24]:

aber wenn Blutliebe zur Verräterin, wenn Vaterliebe zur Megäre wird: o so fange Feuer, männliche Gelassenheit! verwilde zum Tiger, sanftmütiges Lamm! und jede Faser recke sich auf zu Grimm und Verderben!

Der Entzug von Vertrauen, Mitgefühl und Liebe, den K ırl vermeintlich erfährt, entfesselt ihn selbst, entbindet ihn aller „religio", die, wie Wallenstein erklären wird, noch *in der Tiere Trieb* ist. Er fühlt sich, um es nochmals zu sagen, „verworfen" und wird dadurch „der Verworfene". Er fühlt sich verleugnet und wird darob zum Verleugner von *Sympathie und menschlicher Schonung*. Er sieht sich *Menschheit* versagt und sagt sich darum von *Menschheit* los; er wird *Unmensch*. Und nochmals spielt er die Sache auf das Gebiet des Rechtes hinüber: *da ich an Menschheit appellierte.*

Der tiefste Grund seines Sturzes in die Verzweiflung liegt also — wir fassen vorläufig zusammen — in Moor selbst: in der Schwäche, der heimlichen Anfälligkeit seines Glaubens, die sich in der Krisis offenbart. Ist dieser Grund nur „causa", oder zugleich „culpa"? Man hat gesagt, Karl erliege bei Übernahme der Hauptmannschaft einer „Versuchung", die allerdings „durch die Bosheit des intriganten Briefes, durch die innerlich unbefriedigte leidenschaftliche Natur Karls ... fast unwiderstehlich" werde; der Dichter hülle jedoch „den Augenblick der Entscheidung in ein geheimnisvolles Zwielicht von Notwendigkeit und Freiheit"[25]. Aber die Versuchung liegt nicht erst darin, daß dem Gekränkten im Augenblick des inneren Zusammenbruchs und Aufruhrs die Führung der Räuberbande angetragen wird. Die Intention des Dichters, die Entscheidung zwischen psychologischer causa und sittlicher culpa, ist in dem stürmischen Verlauf der Katastrophenszene wohl nicht vollkommen rein und eindeutig herausgearbeitet, doch immerhin erkennbar. Trotz allem, was entlastend für ihn spricht, liegt im Verhalten Karl Moors von Anfang an eine Schuld. Eine Schuld besonderer Art, eine negative Schuld. Es ist die Schuld des versagenden Glaubens und der Bedingtheit der inneren Haltung im entscheidenden Augenblicke. Alles Folgende entwickelt sich aus diesem Versagen. In seiner Ent-

[23] I 2 (3,31,33 bis 32, 3).
[24] I 2 (3,30, 7—11).
[25] Fricke a.a.O. S. 11f.

täuschung und Empörung meint Karl Moor, es versage die Menschheit, wo an ihre Güte und Milde appelliert werde; in tiefster Wahrheit versagt er, wo vom Schicksal sein Vertrauen und seine innere Unbedingtheit aufgerufen werden.

Jene Anfälligkeit des Glaubens ist nun aber nicht etwa schlechthin als Charaktereigenschaft des Mißtrauens zu verstehen. Das wäre eine bedenkliche Mißdeutung. In seiner Freiheit von eigentlichem Mißtrauen, *der Schwächen schwächsten*, ist Karl durchaus schon auf dem Wege zu dem späteren Bereich der *großen Seele*. Wohl aber ist die Zerstörbarkeit seines Vertrauens Symptom einer Seinsweise, die dann der *großen Seele* fremd ist: eben der Seinsweise der Bedingtheit. Diese verbindet sich bei Karl, wie dann auch bei Ferdinand, mit der spannungsvoll dialektischen Seinsweise eines genialischen Subjektivismus, der eine Spielart des Idealismus darstellt, ständig jähem Umschwung offen ist und darüber die Unbedingtheit der Haltung verliert.

Wie sieht dieser Umschwung bei Karl Moor aus, wie vollzieht er sich in der gegebenen Situation?

Mit der Bildung der Räuberbande sieht der ohnmächtig Tobende das erwünschte Schwert der Rache in seine Hand gedrückt. Er greift ohne Besinnen zu. Man hat ihm dafür eine Art § 51 zugebilligt: er trage für die seelische Verfassung, in der er handle, keine Verantwortung[26]. Und gewiß, er handelt im Affekt. Aber damit ist der Tatbestand nicht zulänglich bestimmt. Ist doch Karl in seinem Innern zu allem schon lange prädisponiert. Er selbst erklärt[27]:

Siehe, da fällt's wie der Star von meinen Augen! was für ein Tor ich war, daß ich ins Käficht zurück wollte! Mein Geist dürstet nach Taten, mein Atem nach Freiheit. — Mörder, Räuber! — mit diesem Wort war das Gesetz unter meine Füße gerollt —.

Mit diesem Wort erhebt er sich aus ohnmächtiger Wut zu rächerischer Tat. Er hat jedoch schon vor der Katastrophe erklärt[28]:

Ich soll meinen Leib pressen in eine Schnürbrust und meinen Willen schnüren in Gesetze. Das Gesetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre. Das Gesetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Kolosse und Extremitäten aus.

Für einen Menschen solcher Gesinnung ist ein Leben im Gesetze schon vor der Katastrophe fragwürdig gewesen; er hat innerlich schon vorher jenseits — oder doch haarscharf an — der Grenze gestanden, innerhalb deren ein menschliches Existieren, ein Miteinander in *Sympathie und menschlicher Schonung* möglich ist. Nur darum fällt letzten Endes der Antrag der Kameraden in seiner empörten Seele auf so fruchtbaren Boden; darum nur kann er glauben, er sei vorübergehend blind gewesen. Durch die Katastrophe wird er dahin zurückgeworfen, wo er innerlich schon vorher gestanden hat; nur ist die Theorie, ist das Gedankenspiel aus genialischem Überschwang und Übermut jetzt tödlicher Ernst geworden.

[26] R. Buchwald, Schiller, Lpz. 1937, 1. Bd. S. 296f.
[27] I 2 (3,31, 29—33). [28] I 2 (3,18, 15—20).

Karls Entschluß ist keineswegs nur Affekthandlung, sondern zugleich Ergebnis eines messerscharfen, wenn auch verblendeten Syllogismus, der durch alle Verschiedenheit der Charaktere hindurch den Bruder Franzens erkennen, aber auch auf die geistige Haltung des Dichters schließen läßt. Wenn selbst der Vater sich dem Anruf der *Menschheit* versagt: wie sollte sie bei Fremden zu finden, und wie sollte er selbst, Karl Moor, an ihre Stimme gebunden sein! Im Vater ist die Menschheit bloßgestellt und gerichtet, mit der vermeintlichen Unmenschlichkeit des Vaters die des Sohnes entfesselt und sein Schritt hinüber ins Unmenschliche noch mit dem Schein des Rechtes umkleidet. Darin liegt zweierlei. Zum einen: der Sohn erkennt unwillkürlich den Vater als Inbegriff und höchste Instanz der Menschheit an; von dem Verhältnis zu ihm ist geradezu der Bestand der Weltordnung und die Bindung des Sohnes an diese Ordnung abhängig. Zum andern aber: der Sohn setzt sich gar nicht eigentlich und direkt mit seinem Vater auseinander. Er denkt nicht daran, mit diesem persönlich zu hadern und zu rechten. Seine Rachetiraden machen immer am entscheidenden Punkt einen auffälligen Sprung über die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem Vater hinweg in die Feindschaft gegen die Menschheit an sich hinein[29]. Das heißt: die Erhöhung und Verabsolutierung des Vaters zum Inbegriff der Menschheit bedeutet zugleich eine verhängnisvolle Verfremdung und Verflüchtigung des Vaters als Person. Es wirkt sich hier ein rigoroser, gewaltig gespannter, abstrahierender und simplifizierender Idealismus aus, der vom Einzelfall den Bestand der Weltordnung und den Glauben an den Weltsinn abhängig macht. In ihm befangen, muß Karl Moor das rechte Maß und den rechten Ansatz der Auseinandersetzung mit dem, was ihm widerfahren ist, verfehlen. Sein Heil könnte nur darin liegen, daß er den Vater unbedingt und unbeirrt als Vater, als Person, und nicht als Inbegriff der Menschheit nähme. Er aber kommt vorläufig gar nicht dazu, das Erfahrene wirklich zu verarbeiten, zu „verkraften". Er berauscht und betäubt sich an der Vorstellung der Menschenfeindschaft und der Vogelfreiheit; er weicht dem Groll gegen den Vater, aber auch der eigentlichen Auseinandersetzung mit ihm aus in das ungeheure Bild einer maßlosen Rache, die er mit dem Schein gekränkten Rechtes verbrämt. In Wahrheit ist sie ein Narkotikum — *Blut und Tod soll mich vergessen lehren, daß mir jemals etwas teuer war!*[30] — und ein Mittel, sein tödlich gekränktes Ich zu behaupten und durchzusetzen.

Denn: was ist eigentlich der Sinn der Taten, womit Karl Moor die Menschheit angeht, der er *das Herz ihres Lebens erzielen, zermalmen, zernichten* möchte[31]? Die Antwort führt zu einem offenen und bedeutsamen Widerspruch. Er besteht zwischen der Katastrophenszene und der 3. Szene des 2. Aktes, die um elf Monate später spielt. Empört und jäh ernüchtert durch die Untat eines Gesellen, erkennt Karl Moor seinen Irrtum und Frevel. Zum ersten Male sieht sich er,

[29] I 2 (3,30, 17—19 und 24—33; 31, 4—11).
[30] I 2 (3,32, 4f.).
[31] I 2 (3,31, 9f.).

der große Rächer, dem *Rächer im Himmel* gegenübergestellt und von diesem Gegenüber vernichtet. Sein Zwiegespräch mit ihm geht von der Rechtfertigung zum Selbstgericht. Sein Wollen, so erkennt er nun, war an sich schon frecher Eingriff in die göttliche Gerechtigkeit. Innerlich ist er von nun an ein Gebrochener, nicht nur an der Menschheit, sondern auch an sich selbst und dem Sinn seines Tuns Verzweifelter.

All das ist bekannt. Der Monolog im 2. Akt ist nun aber die erste Stelle, wo wir erfahren, daß Karl sein rächerisches Wirken sittlich-religiös begründet, als Richteramt im Dienst der göttlichen Gerechtigkeit aufgefaßt hat. Jetzt sagt er[32]: *Was kann ich dafür?* — für die Untat seiner Gesellen nämlich, die wie das Element den Unschuldigen gleich wie den Schuldigen heimsucht und damit seine *schönsten Werke vergiftet.* Einst aber hat er selbst dazu aufgerufen[33]:

Oh ich will mir eine fürchterliche Zerstreuung machen — . . . und Glück zu dem Meister unter euch, der am wildesten sengt, am gräßlichsten mordet, denn ich sage euch, er soll königlich belohnet werden.

Dieser offene Widerspruch ist nicht, wie geschehen[34], aus psychologischer Absicht des Dichters zu erklären, nämlich durch Annahme einer Veredlung des Rächers zum Richter, einer Entwicklung Karls vom anarchischen Revolutionär zum Helfer des leidenden Teils der Menschheit. Gewiß, er wird im 2. Akt als solcher hingestellt. Aber er hat sich nicht dazu entwickelt und veredelt. Es gibt da wohl kaum eine andere zulängliche Erklärung als die von der Entstehung des Werkes her. Diese war gleichsam vulkanistisch. Es ist bezeugt, daß Schiller nicht nur sehr lange, sondern auch uneinheitlich an dem Drama gearbeitet hat: es war *nicht das Werk Eines Gusses*, er *arbeitete einzelne . . . Auftritte aus, ehe er das Grundgewebe des Ganzen überdachte*[35]. Im Lichte dieses Zeugnisses tritt im Verhältnis der beiden fraglichen Szenen ein nicht ganz verheilter Bruch der ideellen Konzeption zutage: die erste erweist sich als Brocken einer früheren, und zwar roheren, urtümlicheren, gleichsam glutflüssigeren Schicht, auf die wir auch sonst gelegentlich in gewissen Spuren stoßen. Es hat keinen Sinn, hier zu idealisieren und zu harmonisieren. Was hier sich aufwirft, ist kein Richter über soziale Mißstände, kein Sozialhelfer Gottes, kein Reformator und Förderer der menschlichen Gesellschaft, kein Reiniger der Welt wie einst Herakles; — was hier sich aufwirft, ist viel unheimlicher: ein Werwolf, ein grandioser Einzelgänger, ein Feind der Menschheit und Rächer schlechthin, der in einem Rausche von *Blut und Tod* sein Selbst und sein Einst vergessen, wohl aber sein Ich, das tödlich gekränkte, behaupten will. Der hier sich aufreckt *zu Grimm und Verderben*, handelt nicht aus einer Idee; er handelt in reiner Reaktion: er will nichts als maßlos zurückschlagen, weil er sich selber maßlos geschlagen fühlt. Die Welt als Kosmos ist ihm zertrümmert; so stürzt er sich selber ins Chaos und tut das Seine, Chaos zu schaffen. Er hat noch nicht einen archimedischen Ort.

[32] II 3 (3,71, 18f.). [33] I 2 (3,32, 6—10). [34] Buchwald a.a.O. S. 297.
[35] Johann Wilhelm Petersen, nach: Schillers Persönlichkeit. 2. Th. Weimar 1908, S. 5.

Ein gewisser Bruch der Konzeption auf Kosten der inneren Einheit. Aber der Bruch vermittelt Einblick in die vulkanischen Gründe des Dramas. Er verweist auf die Psyche des jungen Schiller; er verrät etwas von den unheimlichen Bildern, die ihn zeitweise bedrängt haben müssen. Der Schritt Karl Moors ins Räuberleben ist ein verzweifelter Versuch, das vernichtende Gefühl des Verlassen- und Verworfenseins zu neutralisieren, seine Einsamkeit aufzuheben. Die Beziehung dieses Vorgangs auf die innere Situation des Dichters kann hier nur angedeutet werden. Das Leben des jungen Schiller ist Ein großer, immer wiederholter Versuch, aus dem Panzer seiner Einsamkeit auszubrechen, das Gefühl der Unsicherheit über sich selbst, sein Wesen, seinen Rang, seinen Wert und Sinn, zu schweigen. Ganz Schillerisch ist auch die an Karl Moors Reaktion beobachtete absolute Bewertung der Einzelerfahrung, der Schluß von ihr auf Menschheit und Weltzustand. Die Briefe sind Zeugnis dafür, wie dem in der Not seiner Existenz Stehenden, um die Sicherheit seiner Berufung Ringenden wiederholt durch gewisse Erfahrungen der Glaube an die Menschheit brüchig wird. Umgekehrt, aber durchaus folgerichtig, erhalten dann positive Erfahrungen, wie der Brief der sächsischen Freunde, und selbst noch die Hilfe aus Dänemark, für ihn ungemeine Bedeutung eben darum, weil ihm die Erfahrung des Glaubens an ihn, den seiner selbst Unsicheren, den eigenen wankenden Glauben an die Menschheit aufrichtet[35a].

Eben so ergeht es nun aber Karl Moor, dem an der Menschheit und sich selbst Verzweifelten: in seiner letzten Begegnung mit Amalia, innerhalb der stürmischen Szenenfolge im zweiten Teil des 5. Aktes, deren Vehemenz den Selbstwert der einzelnen Phasen des Geschehens zu überwogen und ihre Funktion zu verdecken droht. Welle auf Welle überschlägt sich, alles bleibt bis zum letzten Wogenschwall vorläufig; aber aus dieser Vorläufigkeit treten immerhin Momente von tiefer Bedeutung heraus. Das gilt — bei aller Schauerromantik und allem Empfindsamkeitsrausch — besonders für den Auftritt mit Amalia. Er steht in enger innerer Beziehung zur Katastrophenszene des 2. Aktes: er löst deren schrille Dissonanz auf.

Das Mädchen erkennt den Geliebten und entdeckt sein blutiges Handwerk; der alte Moor *gibt seinen Geist auf*; Karl selbst erblickt darin eine grausige Fügung, die Vergeltung des Himmels an dem Mordbrenner[36]:

[35a] Vgl. z.B. an Henriette von Wolzogen, 4. 1. 1783: *Sie glauben nicht, wie nöthig es ist, daß ich edle Menschen finde. Diese müssen mich mit dem ganzen Geschlechte wieder versönen, mit welchem ich mich beinahe abgeworfen hätte. Es ist ein Unglük meine Beste, daß gutherzige Menschen so gern in das Entgegengesezte Ende geworfen werden, den Menschenhaß, wenn einige unwürdige Karaktere ihre warmen Urtheile betrügen. Gerade so ging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendsten Empfindung umfaßt, und am Ende fand ich daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte.* Ferner: an Andreas Streicher, 14. 1. 1783: *So schreklich es mir auch ist, mich wiederum in einem Menschen geirrt zu haben, so angenehm ist mir wieder dieser Zuwachs an Kenntniß des menschlichen Herzens* (Briefe 1, 88f. und 93 Jonas). Vgl. auch das in Anm. 59 vermerkte Bekenntnis.

[36] V 2 (3,151, 6—9).

oh er vergißt nicht, er weiß zu knüpfen — darum von mir die Wonne der Liebe! darum mir zur Folter die Liebe! das ist Vergeltung!

Amalia aber: sie bekennt sich und hält zu ihm. Und diese Erfahrung erschüttert den Verzweifelten. Einst hat er, von seiner Enttäuschung tödlich getroffen, Glauben und Bindung an die Menschheit von sich abgetan und ist „der Verworfene" geworden. In der Abendszene an der Donau brach dann das Gefühl des Abgeschiedenseins von allem Lebendigen ergreifend hervor. Und nun: nun steht ein menschliches Wesen vor ihm, das ihm nicht nur bisher, aus der Ferne, unwissend seiner Taten, Glauben und Liebe bewahrt hat, sondern auch jetzt noch, trotz des furchtbaren Einblicks in sein Leben, bewahrt und betätigt. Das heißt: Karl macht nun die Erfahrung eines in seinem Glauben und seiner Liebe unbedingten Menschen. Amalia besteht in ihrer Situation die Krisis, die er, Karl Moor, einst in der seinigen nicht bestanden hat. Es ist ganz folgerichtig, daß er sich zunächst mit bitterem Hohne, der sich vornehmlich wider ihn selbst richtet, gegen diese Erfahrung wehrt, die an die Wurzel seiner verworfenen Existenz greifen und ihn „umwerfen" muß[37]:

O ihr losen boshaften Gestirne! Sie tut, als ob sie weine, als ob um mich eine Seele weine.

Amalia bekennt sich nochmals zu ihm — und nun bricht sein Unglaube zusammen, so wie einst sein Glaube zusammenbrach. Er empfindet in der Treue eines reinen und unbedingten Menschen eine entsühnende Kraft, und wie er einst vorschnell den Vater zum Inbegriff der Menschheit verfremdete, so erhöht er jetzt, *aufblühend, in ekstatischer Wonne* die Geliebte zur Botin des Himmels, zum Engel der Reinheit[38]:

Rein bin ich wie der Äther des Himmels, sie liebt mich! — Weinenden Dank dir, Erbarmer im Himmel! . . . Der Friede meiner Seele ist wiedergekommen, die Qual hat ausgetobt, die Hölle ist nicht mehr — Sieh, o sieh, die Kinder des Lichts weinen am Hals der weinenden Teufel —.

Unmittelbar vor dem letzten Höhepunkt, der tragischen Selbstüberwindung, wird so das Menschsein des Verworfenen aus langer Verschüttung und Erstarrung gelöst: einfach dadurch, daß ein Mensch an ihn glaubt[39]. Die vermeintliche Verwerfung durch den Vater hat ihn vernichtet, der Glaube eines reinen Menschen „erbaut" ihn. Seine Erfahrung erhält darüber hinaus metaphysischen Bezug. Der Strahl einer höheren Welt bricht in die dunkle Wirklichkeit ein: daher *ekstatische Wonne*. Wie in der Donauszene wird die eigene Person als Abbadona, als abgefallener und heimbegehrender Engel empfunden, die Liebende und Glaubende dagegen als Botin göttlicher Lichtwelt und Liebesmacht. Der Verworfene fühlt sich entsühnt, der *Unmensch* zum Menschen wiedergeboren:

[37] V 2 (3,151, 25—27).

[38] V 2 (3,152, 1—6). Der Zusatz *in ekstatischer Wonne* zu der Regiebemerkung *aufblühend* findet sich nur in der anonymen Erstausgabe; s. Nationalausgabe 3. Bd. S. 363 (Lesart zu S. 132 Z. 11).

[39] Vgl. das IV. Kapitel dieser Untersuchung.

darin liegt die Bedeutung der Szene. Sein Irrtum besteht nur in dem Wahn, als ob die ekstatische Wonne der Entsühnung auch praktisch eine Sühne seiner Untaten bedeuten und den tragenden Grund eines neuen, heilen Lebens bilden könne. Aus diesem Wahne gerissen, tritt der verlorene Sohn den Weg zur Sühne an. Gerade darin aber bewährt sich das Erlebnis der inneren Entsühnung, das in ihm die lange verschüttete *Menschheit* entbunden hat. Die Erfahrung eines unbedingten Menschen wirkt dazu mit, in ihm die Kraft der Unbedingtheit in der Bejahung der sittlichen Welt um den Preis des eigenen Opfers zu wecken.

II.

Die mit den *Räubern* begonnene Linie setzt sich unmittelbar fort in der Zeichnung der männlichen Hauptgestalten von *Kabale und Liebe* und *Don Carlos*. Die *Verschwörung des Fiesco* biegt, als Versuch einer historischen Tragödie, etwas davon ab. Das Motiv der Krise des Vertrauens tritt zurück. Dagegen spielt das Phänomen der Bedingtheit des Handelns eine wesentliche Rolle. Es wird sehr Schillerisch, und doch auf besondere Weise durchgeführt. Diese gilt es kurz zu kennzeichnen.

Das Urproblem des Dramas ist das tief Schillersche Problem der Größe, das Urmotiv des Helden das Streben nach ihr, der Urkonflikt die Notwendigkeit der Entscheidung zwischen Größe als Macht und Größe als Sittlichkeit, zwischen Kraft und Gesetz. Fiescos Trachten und Tun spaltet sich auf in Genialität — Großzügigkeit der Planung — und Erhabenheit — Großherzigkeit der Gesinnung. Diese letztere durchkreuzt die Pläne des genialen Taktikers und bringt sie aus dem Konzept. Sie äußert sich auf an sich großartige, im Kerne wohl antikische, in der historischen Situation aber und letzten Endes doch fragwürdige Weise: als Ehrgeiz nämlich, sich von keinem an Groß- und Edelmut übertreffen zu lassen, als Furcht, *seinesgleichen zu finden*[40]. Fiescos Großherzigkeit ist zwar als Charaktereigenschaft potentiell ursprünglich vorhanden, entfaltet sich aber praktisch jeweils als Reaktion auf fremde Größe. Erst diese bringt den Politiker, den meisterhaften Spieler auf der Tastatur der Seelen seiner Umwelt[41] wahrhaft zur Besinnung auf die eigene Seelengröße. Daraufhin — auf einen Agon des Edelmutes — ist des Grafen Verhältnis zum alten Doria angelegt. Dieser liefert in der Nacht der Verschwörung den verräterischen Mohren an Fiesco aus und läßt ihm bestellen, er gedenke ohne Leibwache zu schlafen. Der Politiker ist völlig aus dem Konzept gebracht; er fühlt sich entwaffnet, überwunden, gedemütigt[42]:

Ein Doria soll mich an Großmut besiegt haben? Eine Tugend fehlte im Stamm der Fiesker? — Nein! So wahr ich ich selber bin! . . . Ich werde hingehen — und alles bekennen.

[40] *Erinnerung an das Publikum* (SW 16,44, 4f.).
[41] Vgl. Paul Böckmann, Die innere Form in Schillers Jugenddramen. DuV 35 (1934) 439—480.
[42] IV 9 (3,257, 23—27).

Verrina bringt ihn zur kalten politischen Raison zurück; er fügt sich, warnt aber unerkannt seinen Gegner. Dieser erwidert voll großherzigen Vertrauens: *Fiesco denkt edel ... Fiesco verrät mich nicht*[43]. Wiederum ist der Empörer entwaffnet und erschüttert[44]:

Mußt' ich diesen Mann erst stürzen, eh' ich lerne, daß es schwerer ist, ihm zu gleichen? ... Nun! ich machte Größe mit Größe wett — wir sind fertig, Andreas; und nun, Verderben, gehe deinen Gang.

Die Bühnenbearbeitung des Dramas geht gar so weit, an dieser Stelle einen Monolog Fiescos einzufügen, worin er zunächst erwägt, den Aufstand abzublasen, dann aber sich entschließt, erst nach dem Sieg auf die Krone zu verzichten, und ein verzwicktes Programm der Selbstüberwindung entwirft, das er denn auch bis zum theatralischen Ende durchführt[45]:

Ha Feiger! Und vor dir selbst willst du fliehn? Genua zu erobern bist du gewiß, und verzagst dich selbst zu besiegen? — Vorwärts! Vorwärts! Vollende deine Größe, Fiesco! — Gehe zuvor Stirne gegen Stirne der Versuchung entgegen, dränge dich erst so nah — so nah an den Purpur hin, daß nichts mehr zu tun ist, als die Hand nach ihm auszustrecken — und dann trete weg und entsag ihm!

Fiesco vergleicht und mißt sich dann in Gedanken nochmals mit dem alten Doria[46]:

Was du bist, bin ich schon, Herzog, aber nimmermehr kannst du werden, was ich bin. Der Frost des Alters zog deine Brust zusammen — Der Begierden hochspringende Quelle ist vertrocknet in deinem Herzen. Hier ... ist Jugend — brausendes Blut — wütender Durst nach Gewalt und Vergötterung — Fiescos Ehrgeiz ringt mit Fiescos Tugend — ein fürchterlicherer Gegner, Andreas, als du jemals auf deinen Meeren fandst, der den Ersten nach Gott überwältigte, der Legionen Engel von der Brust des Unendlichen riß — und Fiesco hat ihn bestanden.

Erst in der Bühnenbearbeitung also wirkt sich die Größe, die Megalopsychie Dorias voll auf das Verhalten des Grafen aus; sie erweckt erst eigentlich seine Größe der Gesinnung und Haltung. Man hat seinen Verzicht als wahrhafte Vollendung seiner Größe durch Selbstüberwindung angesehen, als Sieg des Edleren im *Riesenkampf der Pflicht* mit der Neigung[47]. Das ist nicht eigentlich gültig. Die Intention des Dichters mag wohl dahin gegangen sein. Aber sie ist bedenklich getrübt. In Wahrheit wird ja Fiescos Ehrgeiz nicht wirklich überwunden, er wechselt nur sein Ziel, und der Wechsel ist bedingt durch das Vorbild der Seelengröße Dorias, dem sein Gegner nicht nachstehen will. Hier enthüllt sich die innere Fragwürdigkeit der Größe Fiescos, und zugleich der ganzen Tragödie. Die kausale Bedingtheit des Verhaltens verbindet sich mit der finalen. Der Verzicht kommt nicht aus wahrer Sittlichkeit, sondern letztlich aus einer

[43] V 1 (3,271, 8f.). [44] V 1 (3,271, 20—24).

[45] Bühnenbearbeitung IV 15 (Schiller ed. Goedeke 3. Th. S. 319, 5—10. Die Orthographie in den Zitaten hieraus ist wie in SW modernisiert).

[46] ebenda S. 319, 12 bis 320, 16. [47] Buchwald a.a.O. 2. Bd. S. 28.

Sucht nach Selbstbewunderung und Selbstgenuß, die zur Pose führt und sich befriedigt, indem sie auch bei andern um Bewunderung buhlt, wie es dann in *Don Carlos* heißen wird[48]. Dieses Wort, aus dem letzten Gespräch der Königin mit Marquis Posa, verrät, wie sehr dem Dichter, als er *Fiesco* hinter sich hatte, daran lag, das sittlich-heroische Handeln seiner Helden vom bloßen Buhlen um Bewunderung abzuheben[49]. Zu Grunde liegt dem ein persönliches Lebensproblem des Menschen Schiller, eine Gefahr seiner eigenen Natur, eine heimliche Versuchung durch hyperbolische Wunschbilder, die sich eben in der Gestaltung Fiescos bedenklich theatralisch dokumentiert und von der aus sich die Lebensnotwendigkeit seiner Begegnung mit der Kantischen Ethik erklärt.

III.

In *Kabale und Liebe* findet der Agon der Großmut zwischen Fiesco und Doria einen Nachhall in der Sinneswandlung der Lady Milford, die wir vorweg behandeln. Sie ist in ihrem Gespräch mit Luise ursprünglich entschlossen, über Leichen zu gehen und das Zerrinnen ihrer Hoffnungen auf Ferdinand mit der Zerstörung fremden Glückes zu vergelten[50]:

Ich will über diese schimpfliche Leidenschaft siegen, mein Herz unterdrücken und das deinige zermalmen — Felsen und Abgründe will ich zwischen euch werfen; eine Furie will ich mitten durch euren Himmel gehn ... Ich kann nicht mit ihm glücklich werden, aber du sollst es auch nicht werden — ... Seligkeit zerstören ist auch Seligkeit.

So droht die Eifersüchtige *mit einer Heftigkeit, die nach und nach bis beinahe zum Toben steigt.* Luise setzt dem nichts als ein ruhiges, eben daher umso mächtigeres Vertrauen auf die edlere, die eigentliche Art der Lady entgegen[51]:

Lästern Sie Ihr eigenes Herz nicht. Sie sind nicht fähig, das auszuführen, was Sie so drohend auf mich herabschwören.

Die Lady kommt denn auch sofort zur Fassung. Sie erkennt den Seelenadel Luisens und wird durch deren Entsagung und Abschied in eine tiefe Erschütterung gestürzt, aus der sie dann zur Besinnung auf sich selbst erwacht[52]:

Gott! Gott! Bin ich so tief gesunken — so plötzlich von allen Thronen meines Stolzes herabgestürzt, daß ich heißhungrig erwarte, was einer Bettlerin Großmut aus ihrem letzten Todeskampfe mir zuwerfen wird? ... Nein, stolze Unglückliche! Nein! — Beschämen läßt sich Emilie Milford — doch beschimpfen nie! Auch ich habe Kraft, zu entsagen ... Großmut allein sei jetzt meine Führerin!

Das ist nochmals die theatralische Welt des *Fiesco*. Hier wie dort Besinnung auf eigene Größe, Überwindung niedriger Triebe, hervorgerufen durch ein Vor-

[48] IV 21, 4388. — Auf die Pose der Selbstbewunderung in *Fiesco* weist schon Eugen Kühnemann hin (Schiller, München 1905, S. 177).

[49] Vgl. schon den Schluß der *Räuber* (3,156, 20—23).

[50] IV 7 (3,386, 2—11). [51] ebenda Z. 13—15. [52] IV 8 (3,387, 24 bis 388, 13).

bild der Großmut; hier wie dort auch heroisch-pathetische Pose, Selbstbewunderung und Genuß der eigenen Größe. Aber wesentlich ist anderes. Die Seelengröße der Lady wird erweckt durch den Seelenadel Luisens, der durch alle eifersüchtige Feindschaft hindurch an ihr Herz dringt. Damit erweist sich die Episode, die sich nicht weiter auf das Hauptgeschehen auswirkt, als Gegenbild zu der Haltung Ferdinands: als Beispiel einer Selbstüberwindung, die er — blind für den Seelenadel des Mädchens — nicht aufbringt.

Die Haupthandlung des bürgerlichen Trauerspiels führt das an den *Räubern* aufgewiesene Problem in gerader, aber zugleich verstärkter Linie fort. Vor allem macht sich das kritische Moment, die Distanzierung des Dichters von seinem Helden, nachdrücklicher als in dem Erstlingsdrama geltend. Das gilt es zu zeigen. Auseinandersetzung mit den widersprüchlichen Deutungen muß auch hier der umfassenderen Darstellung vorbehalten bleiben; wir halten uns wieder in erster Linie an die Phänomene.

Die Thematik der Tragödie wurzelt in zwei Schichten: der des sozialen und der des persönlich-innerseelischen Lebens. Die Dichtung ist Gesellschafts- und Seelentragödie zumal. In der Frage nach dem Verhältnis der beiden Faktoren zueinander liegt das Hauptproblem der Deutung. Woran gehen die Liebenden zugrunde? Am Widerstand der Konvention, der *Mode* gegen die *Menschheit*[53]? An der Gemeinheit der höfischen Welt? An der sittlich-religiösen Gebundenheit Luisens? Aus dem Werke selbst und aus dem Zusammenhang der Jugenddramen soll hier der Nachweis versucht werden, daß die Kabale der höfischen Partei in der Tat, was geleugnet worden ist[54], großenteils nur „Vehikel des Tragischen" ist, Anlaß, nicht Grund der tragischen Verwicklung und Katastrophe. Der Grund liegt vornehmlich in Wesen und Haltung Ferdinands: in der Anfälligkeit seines Vertrauens, die sich im ersten Augenblicke wirklicher Krisis offenbart, in der Bedingtheit und Ichbefangenheit seines Verhaltens, das in dieser Krisis trotz alles gegenteiligen Anspruchs brüchig und fragwürdig wird, und mehr noch: in dem Gewaltsinn, dem verborgenen Machtwillen, der darin aus ihm hervorbricht und den Idealisten — das ist das eigentlich Erschütternde — auch innerlich als einen Angehörigen der ichsüchtigen höfischen Welt erscheinen läßt, von der er äußerlich herkommt und losstrebt. In all dem führt das bürgerliche Trauerspiel ein Hauptmotiv und -problem der *Räuber* fort. Es ist, von Ferdinand her gesehen, eine Tragödie des ichbefangenen Subjektivismus — wenn auch in ganz anderer Art als *Werther*; von beiden Liebenden her gesehen, eine Tragödie zweier Menschen, die in ihrer Liebe vor das schwerste Problem zwischenmenschlicher Beziehung gestellt werden: vor das Problem nicht einfach des Verzichtes, sondern das Problem, wie weit die Liebe ein Recht an den geliebten Menschen, einen Anspruch auf ihn, ja, eine Macht über ihn begründet. Es ist das Problem des Vertrauens zu — und der Achtung vor — dem, wenn

[53] II 3 (3, 336, 10f.).

[54] Fricke a.a.O. S. 17.

auch unbegreiflichen, Selbstsein des andern, — letzten Endes das Problem der Freiheit in der Beziehung von Mensch zu Mensch. Es läßt sich, mit gewissen Abwandlungen des Sinnes, durch das grübelnde Wort Mörikes bezeichnen[55]: *Kann auch ein Mensch des andern auf der Erde Ganz, wie er möchte, sein?* Diese Frage konnte für den Freiheitsenthusiasten und Idealisten Schiller, der den Subjektivismus seiner Jugend zu überwinden strebte, von hohem Belang sein, ja, sie mußte ihm auf den Nägeln brennen, auch wenn für ihn die Problematik der Liebe an sich, wie man betont hat, ohne letztes Interesse war[56].

Wir suchen diese Auffassung durchzuführen. Luise erscheint von Anfang an im Zwiespalt von irdischer und himmlischer Liebe, der sich erst in der Ewigkeit auflöst. Auf diese blickt sie hin. Ferdinand lebt im hochgestimmten Selbstbewußtsein der Unbedingtheit der Liebe, die im *Riß zum unendlichen Weltall*[56a] vorgesehen ist. Er trägt diese Unbedingtheit als Anspruch ohne Bedenken an Luise heran und läßt nichts daneben gelten. Nicht erst im Jenseits, schon hier soll sie nur Mensch sein. Ihrem religiös bestimmten Ordo-Gedanken setzt er den der natürlichen Ordnung entgegen. Der Unbedingtheit seiner Liebe vertrauend, traut er sich zu, ihre Seele durch und durch zu kennen[57], mehr noch: sie wider alle *Stürme des widrigen Schicksals* zu beschirmen, und mutet daher auch ihr ein rückhaltloses Vertrauen auf ihn zu[58]:

Ich selbst — ich will über dir wachen wie der Zauberdrach über unterirdischem Golde — Mir vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr — Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen — empfangen für dich jede Wunde — auffassen für dich jeden Tropfen aus dem Becher der Freude — dir ihn bringen in der Schale der Liebe . . . An diesem Arm soll meine Luise durchs Leben hüpfen; schöner, als er dich von sich ließ, soll der Himmel dich wieder haben und mit Verwunderung eingestehn, daß nur die Liebe die letzte Hand an die Seelen legte —.

Das ist gleichsam der Widerhall, die mittelbare Antwort auf das Bekenntnis des Zwiespalts zwischen irdischer und himmlischer Liebe, das Luise eine Stunde zuvor ihrem Vater abgelegt hat. Er, der Mensch, will ihr Beschützer und Vertreter, ihr Engel, ihr Schöpfer und Vollender, — er will ihr Gott sein. Er traut es sich zu. Der hochgespannte Bogen seiner Rede: ein Hymnus auf die Liebe und ihre schöpferische Macht, wobei freilich das Moment der Verantwortung für die Geliebte unmerklich in ästhetische Vorstellungen hinübergleitet. In jedem Worte: welches Selbstbewußtsein und Selbstvertrauen, — welch verwegener, vermessener Mut! Ist es verkennbar, daß der Dichter durch Ferdinands Rede zwar nicht in Luise, wohl aber im Hörer eine unbestimmte Erwartung des Kommenden erwecken und wenn nicht ein banges Vorgefühl, so doch eine verhaltene Frage auslösen will? Wie, wenn sich eines Tages dieses Selbstvertrauen als Anmaßung, diese Liebe als Anspruch herausstellen, wenn Ferdinand das

[55] *Neue Liebe* (Werke ed. Maync 1,123). [56] Fricke a.a.O. S. 17.
[56a] I 4 (3, 309, 5f.). [57] ebenda 308, 6—10. [58] ebenda 309, 16—30.

Wesen, das er jetzt als sein Geschöpf betrachtet, einmal als sein Eigentum ansehen und beanspruchen sollte? Wird der „Anspruchsvolle" in einer Stunde tieferer Krisis fähig sein, die Haltung des geliebten Wesens aus dessen eigenem Lebensgrunde zu verstehen und zu ehren? Noch ist für Ferdinand jene Mörikesche Frage noch gar nicht aufgestanden; wenn sie aber aufstehen sollte: wie wird er darauf antworten? Wird seine Liebe im entscheidenden Augenblick auch die Achtung vor dem Selbstsein der Geliebten aufbringen, deren gesellschaftlich-konventioneller Ausdruck die Ritterlichkeit ist?

In der Tat, Ferdinand macht zunächst seine Worte wahr. Er beschützt Luise, er betätigt solche Ritterlichkeit, er bewährt sein Selbstvertrauen im Zusammenstoß mit seinem Vater wie im Gespräche mit Lady Milford. Von hier aus ist er nicht zu erschüttern. Liebe und Pflicht, Leidenschaft und Verantwortung scheinen zu starker Männlichkeit verbunden. Aber: die „politische" Lebensform der skrupellosen Eigensucht, die der Vater vertritt und seinem Sohne zumutet, ist äußerlich für diesen schon vor dem Zusammenstoß abgetan. Sie bedeutet keine Versuchung und ist darum kein Grund zu Konflikt und Entscheidung. Mit andern Worten: Ferdinand steht noch vor der Krisis der Unbedingtheit seiner Liebe. Wenn er erschüttert werden soll, dann von innen her. Hier setzt denn auch die Kabale den Hebel an. Die Durchführung mag billig und unwahrscheinlich anmuten. Aber gerade die Selbstverständlichkeit, mit der Ferdinand auf den Betrug „hereinfällt", verrät wohl die Intention des Dichters. Zudem macht sich gerade hier offensichtlich eine besondere Erlebnisweise des jungen Schiller selbst geltend, eine Anfälligkeit seines eigenen Glaubens, die er Körner am 9. März 1789 bekennt[59]:

Leiden, Fehlschlüsse über Menschen, hintergangene Erwartungen haben mich in ihrem Umgang schüchtern und mißtrauisch gemacht. Ich habe den leichtsinnigen frohen Glauben an sie verloren; darum braucht es sehr wenig, um meine Zuversicht zu eines Menschen Freundschaft für mich wankend zu machen.

Ferdinand wird durch die Intrigue in eine *Probe* seines Vertrauens und seiner Unbedingtheit gestellt, in eine Krisis, worin sich sein Menschsein entscheidet. Sie vollzieht sich in drei Gängen, die sich durch die letzten drei Akte ziehen: es ist die Reaktion auf Luisens Willen zur Entsagung und darin die Auseinandersetzung mit ihrem Selbstsein; dann die Reaktion auf den Anschein ihrer Untreue; endlich die Versuchung zum Gericht über die scheinbar Schuldige. Ferdinand unterliegt in allen drei Gängen.

Im 3. Akt setzt Luise seinem Drängen das leidvolle Bekenntnis ihrer Bindung an die *Bürgerwelt* und *die allgemeine ewige Ordnung* entgegen[60]. Den Schwärmenden verweist sie auf seine *Pflicht*[61]. *Deine Ruhe ist meine heiligste*, erwidert er; da nimmt sie ihn beim Wort: *So schweig und verlaß mich.* Ihre *Ruhe*, so gibt sie zu verstehen, liege eben im Beruhen ihres Lebens auf der *ewigen Ordnung*. Und

[59] Briefe ed. Jonas 2,250. [60] III 4 (3,361, 10—15). [61] ebenda 360, 12f.

nun — es ist wohl der ergreifendste, wohl gar der schlechthin tragische Moment des Dramas — nun tut sich mit einem Mal ein Abgrund zwischen den Liebenden auf. Sie verstehen sich plötzlich nicht mehr. Sie verlieren gleichsam die gemeinsame Sprache: die Sprache ihrer Herzen wird, wie Luise später in der Todesszene sagt[62], durch ein *entsetzliches Schicksal* verwirrt. Ferdinand — der Dichter legt es offensichtlich ganz bewußt darauf an — versagt. Er hört Luisens Bekenntnis zur Entsagung in *Zerstreuung und Wut* an[63]. Das Mädchen spricht *im Ton des tiefsten inwendigen Leidens*[64]. Ferdinand müßte eigentlich, — er müßte unbedingt diesen Ton vernehmen und das tödliche Leid ihres Verzichtes begreifen oder doch ahnen. Statt dessen fühlt er sich nur persönlich verletzt, und selbst das abschiednehmende Vertrauen Luisens, das doch eigentlich ein flehentlicher Anruf um Verstehen ist, vermag nicht die Taub- und Starrheit seines Herzens aufzuheben. Er drängt ein letztes Mal zur gemeinsamen Flucht; als sie erklärt: *Meine Pflicht heißt mich bleiben und dulden*[65], weiß er dieses tragische Pflichtbewußtsein nicht anders zu deuten denn als Kälte gegen das Feuer seiner Leidenschaft, und aus der Kränkung springt nun jäh der häßliche Argwohn der Untreue auf. Er spürt nicht, wessen sie in der Stunde tragischer Entscheidung zum Verzicht am tiefsten bedürfte: einer verstehenden Liebe. Vor einem Atemzuge noch hat er ihre *Ruhe* als seine *heiligste Pflicht* erklärt: nun ist das plötzlich nicht mehr gültig, nicht mehr wahr, — einfach deshalb, weil sein Wünschen und Drängen auf den unerschütterlichen „Eigensinn" und Eigenwillen, auf das Selbstsein der Geliebten stößt. Seine Leidenschaft erweist sich vor diesem Eigenwillen als Ichsucht, die Ritterlichkeit, die er bisher betätigt hat, als bedingt, — bedingt letzten Endes durch die Gefügigkeit des Mädchens. Sie geht zu Bruch an Luisens Widerstand, dessen tragischen Grund er verkennt. Von ihm gereizt, steht er plötzlich jenseits der Grenze des verstehenden und liebenden Miteinander.

Der zweite Gang: die Auseinandersetzung mit dem Anschein der Untreue Luisens. Ferdinand hat die Gegenseite in ihrer nackten Gemeinheit kennen gelernt. Er müßte vor allem die Geliebte selbst und ihre Reinheit kennen. So könnte er den erpreßten Brief mit der gleichen stolzen Großmut, die in Fiesco der alte Doria der Nachricht von der Verschwörung des Grafen entgegensetzt, ad acta legen oder müßte, wenn er schon der Sache auf den Grund kommen will, zuerst und sofort — wie später Max Piccolomini — den geraden Weg der Aufklärung zu Luise selbst gehen. Statt dessen hält er sich an den Strohmann, und auch von ihm verlangt er nicht erst Aufklärung, sondern sofort Geständnis, Bestätigung. Glaubt er doch schon vor dem Gespräche mit ihm an Luisens Schuld, an einen — wir glauben Karl Moor wiederzuhören — *unerhörten ungeheuren Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte*[66]. Ungeheuer ist in Wirk-

[62] V 7 (3,414, 31f.). [63] III 4 (3,361, nach Z. 19). [64] ebenda 362, 10.
[65] ebenda 362,6f. [66] IV 2 (3,371, 15f.).

lichkeit die Ironie dieser Worte, mit denen der Empörte der Wahrheit so nahe kommt und sie dann doch verfehlt. Was ihn verwirrt, ist nicht erst das greifbare Indiz des Briefes, über das er nicht hinwegkommt, sondern sein eigenes Mißtrauen und sein Gewaltsinn, die durch Luisens Widerstand, durch ihr Selbstsein entfacht worden sind und nun, begierig nach Nahrung, in allesverzehrender Flamme auflodern.

In solcher Verfassung, erstickend in Argwohn und Bitterkeit, tritt Ferdinand den dritten Gang an. Seine Verblendung spiegelt ihm in der Versuchung zur Rache ein Recht, ja, eine Pflicht zur Bestrafung der Schuldigen vor. Arm der *Rache des Himmels*, Vollzugsorgan der *obern Mächte* wähnt er zu sein[67].

Verloren! Ja, Unglückselige! — Ich bin es. Du bist es auch. Ja, bei dem großen Gott! Wenn ich verloren bin, bist du es auch! Richter der Welt! Fordre sie mir nicht ab. Das Mädchen ist mein. Ich trat dir deine ganze Welt für das Mädchen ab, habe Verzicht getan auf deine ganze herrliche Schöpfung. Laß mir das Mädchen. — Richter der Welt! Dort winseln Millionen Seelen nach dir — Dorthin kehre das Aug' deines Erbarmens — Mich laß allein machen, Richter der Welt! ... Das Mädchen ist mein! Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!

Die verblendete Logik dieses Monologs ist ungeheuerlich, fast erschreckender noch als diejenige Karl Moors in der Katastrophenszene. Mit Luisens Untreue fühlt Ferdinand eine Welt, seine Welt zusammenstürzen, — doch aus dem Abgrund, in den es ihn reißt, greift er vernichtend empor nach ihr: *Wenn ich verloren bin, bist du es auch!* Die prätendierte Unbedingtheit seiner Liebe wird zum Amoklauf. Doch in dem Augenblicke, da sich ihre innere Brüchigkeit offenbart, pocht er auf sie vor einer höheren Instanz. Die Geliebte hat ihm seine Forderung, nur ihm zu gehören, nicht eingelöst: nun präsentiert er die Rechnung dem Schöpfer selbst. *Das Mädchen ist mein*: immer wieder klingt dieser schauerliche Satz auf, der die freie Person zur Sache entwürdigt. Der dialektische Umschlag ist radikal. *Du brauchst keinen Engel mehr*: so hat Ferdinand der Geliebten vor kurzem versichert. Ihr Schöpfer und Vollender, ihr Gott wollte er sein. Er gedenkt jetzt dessen selbst, im Affekt und doch vollkommen klar, und sagt dennoch, oder gerade darum: *Ich einst ihr Gott, jetzt ihr Teufel!* Schärfer als mit der antithetischen Nennung der beiden Extreme des Geisterreiches läßt sich nicht bezeichnen, was Ferdinand jetzt in seiner maßlosen Bitterkeit verfehlt, im Grund aber wohl seit je verfehlt hat: die schöne, gelassene, ruhende Mitte der eigentlichen Menschlichkeit, die Bescheidung in den *Grenzen der Menschheit*, aus der das Lebensgesetz des andern ehrbar wird, auch wo sein Verhalten nicht verstehbar ist.

So versinkt Ferdinand in einen *frevelhaften Eigensinn*, der *lieber den Himmel angreift*, ehe er *sich eine Übereilung gestände*[68]. Einmal, in der letzten Begegnung,

[67] V 6 (3,409, 27—30) und IV 4 (3,376, 28 bis 377, 11).
[68] V 7 (3,413, 32f.).

kommt er dem Offenen nahe: als sich Luise auf seine inquisitorische Frage hin, mit Unwahrheit zu ihrem Eide stehend, als Verfasserin des gemeinen Briefes bekennt[69]. Scheinbar steht er nun endgültig vor der nackten Wahrheit, aber gerade jetzt gerät seine ganze Konstruktion ins Wanken: er *bleibt erschrocken stehen* und bestürmt sie geradezu, ihr Geständnis zu widerrufen. Es ist sein Gefühl, das ihm in diesem Augenblick das Einfache, das Richtige zuraunt und ihm einen Weg weist, worauf er über alle Verwirrung der Lage und der Sprache hinweg die Wahrheit und damit auch wieder sich selbst zu finden vermöchte. Aber das Wort, der scheinbar eindeutigste Beweis, vermag dann doch mehr über ihn als das beweislose Gefühl; er unterliegt der Magie des Schwures, der formell eine Wahrheit besiegelt und ihn eben damit an der Wahrheit vorbeiführt, die sein Gefühl ihm vermittelt. Er bleibt verblendet. Er betäubt die Stimme des Gewissens und der Menschlichkeit, die im Gespräch mit dem arglosen Vater ihn warnt, dem alten Manne das Kleinod seines Lebens zu nehmen[70], und fällt ihr mit einer richterlichen Scheinobjektivität und Scheinmoral ins Wort. Es bedarf des Geständnisses der Sterbenden, ihm die Augen zu öffnen.

Die letzte Szene wirft in aller Schärfe die Frage nach der Schuld auf. Im Angesicht der Ewigkeit rechnet Ferdinand mit der höfischen Lebensform ab, als deren Opfer er Luise und sich selbst betrachtet[71], und wälzt *feierlich ... die größte gräßlichste Hälfte* der Schuld seinem Vater zu[72]. Er ist damit gewiß das Sprachrohr des Dichters. Dieser erkennt ihm angesichts des Todes eine letzte Selbstüberwindung zu und läßt ihn nach Luisens Beispiel seinem Vater vergeben. Von einer bestimmten Schuld aber wird er nicht freigesprochen. Der Dichter deutet sie mittelbar, sinnbildlich in zweifacher Weise an: durch das Verhalten von Luisens Vater und durch dasjenige Wurms. Der alte Miller — dem Ferdinand eben noch bündig beteuert hat, er sei unschuldig, man möge sich bei seinem Vater bedanken —: der alte Miller wirft dem Sterbenden den Beutel mit Gold vor die Füße mit den Worten: *Wolltest du mir mein Kind damit abkaufen?*[73] Gewiß hat der Major niemals an einen „Handel" der Art gedacht; aber soll mit den bittern Worten des Alten nicht nochmals zum Ausdruck gebracht werden, daß kein Mensch in dem despotischen Sinne, wie ihn Ferdinand wahr gemacht hat, *des andern sein* und von diesem als Eigentum behandelt werden kann, — daß keiner wie Ferdinand denken und sagen darf: dieses Wesen *ist mein*?

Wesentlich aufschlußreicher noch ist das Verhalten Wurms. Der von Ferdinand mit der Schuld beladene Präsident lädt diese auf den Sekretär ab. Der aber bäumt sich nun auf in wahnwitzigem Haß und Hohn gegen seinen Herrn und Meister in der Kabale, den er als Spießgesellen anspricht und mit sich in den Untergang hinabreißt[74]:

[69] V 2 (3,401, 28).
[70] V 4 (3,404f.).
[71] V 8 (3,418, 2—9).
[72] ebenda 25—30.
[73] ebenda 420, 4f.
[74] ebenda 419, 22f.

Jetzt will ich verloren sein, aber du sollst es mit mir sein.

Wie hat Ferdinand von Luise gesagt?

Verloren! ... Ich bin es. Du bist es auch. ... Wenn ich verloren bin, bist du es auch!

Wurm erklärt jetzt[75]:

Arm in Arm mit dir zum Blutgerüst! Arm in Arm mit dir zur Hölle! Es soll mich kitzeln, Bube, mit dir verdammt zu sein!

In derselben schauerlichen Bilderwelt hat sich Ferdinand ergangen[76]:

Eine Ewigkeit mit ihr auf ein Rad der Verdammnis geflochten — Augen in Augen wurzelnd — Haare zu Berge stehend gegen Haare — Auch unser hohles Wimmern in eins geschmolzen — ... Gott! Gott! Die Vermählung ist fürchterlich — aber ewig!

Die Parallele dürfte eindeutig sein: eine Abwandlung desselben Motivs in anderer Tonart, zum Gemeinen und Satanischen verzerrt. Ihr Sinn ist nicht etwa der, eine Charakterverwandtschaft zwischen Ferdinand und Wurm erscheinen zu lassen. Wohl aber tritt in Erscheinung die Anfälligkeit beider gegen den Dämon vernichtenden Hasses, und das Verfallen beider an die gleiche Welt in der Krisis: eine Welt, in der das Ich angesichts der eigenen inneren — oder äußeren — Vernichtung sich nicht auf sich selbst besinnt, sich nicht auf seine innerste, unantastbare Würde und Menschlichkeit zurückzieht[76a], sondern ausbricht in fesselloser Rachgier und in der Vernichtung noch zu triumphieren sucht, indem es Vernichtung um sich her verbreitet. Es ist eine „vormenschliche" Welt. Wurm hat seiner ganzen Natur nach immer zu dieser Welt gehört, Ferdinand verfällt ihr immerhin in der Krisis, genauer: er fällt an sie zurück, wie sogleich noch zu betonen sein wird. — Wurm handelt, wie er handelt, aus nackter Gemeinheit, ganz ohne richterlichen Anspruch und moralische Verbrämung. Gerade darin aber liegt mittelbar vielleicht eine Entlarvung des moralischen Anspruchs, den Ferdinand erhoben, ein Gericht über die Richterrolle, die er sich angemaßt hat.

Die sich aus dieser Deutung ergebende Möglichkeit, das Drama des jungen Schiller in seinem inneren Verhältnis zum Drama und Menschentum des Barock und Shakespeares, und darüber zurück zur Tragödie der Seneca und Euripides zu bestimmen, muß der größeren Darstellung vorbehalten bleiben.

In der Krise des Vertrauens und in der Überwindung seines Ich versagend unfähig, den geliebten Menschen als Person in seinem Selbstsein zu verstehen und zu ehren, unfähig, seinen Gewaltsinn zu bändigen: so bleibt Ferdinand, bei all seinem Idealismus, gleichsam stecken auf dem Wege zur wahren, freien Menschlichkeit. Er glaubte die Fesseln der höfisch-politischen Welt abgestreift zu haben. Aber die Ichsucht und die Machtgier dieser Welt, die sein Vater ver-

[75] ebenda 419, 32 bis 420, 2. [76] IV 4 (3,377, 12—18).

[76a] Vgl. als Gegenbild die große Haltung der Gräfin Terzky nach dem Zusammenbruch all ihrer Hoffnungen (*Wallensteins Tod* V 12, 3858—62).

körpert, ist in dem Sohne nicht erloschen und nicht wahrhaft überwunden, nur ins mehr Innerliche umgeschlagen. Tiefer, als er es weiß, ist Ferdinand an die alten Götter gebunden. Sie stehen auf in seiner Rache und holen ihn zurück. Der Durchbruch des Menschen in ihm, der Durchbruch aus der Ichbefangenheit zur wahren Freiheit und Unbedingtheit wird auf tragische Weise vereitelt oder verdrängt durch seinen Rückfall an diese Gebundenheit in der Krisis.

IV.

Kabale und Liebe ist das letzte Drama Schillers, worin der Held einer solchen Krisis erliegt. Auch in den folgenden Stücken zwar, besonders noch in *Don Carlos*, wird mannigfach diese Krise des Vertrauens und der Unbedingtheit herbeigeführt, die nun einmal zum Urbestand der Tragödie Schillers gehört. Aber es sind nur noch Randfiguren, die ihr unterliegen. Eine Mittelstellung nimmt allenfalls König Philipp ein. Die Hauptgestalten jedenfalls gelangen von nun an zu — oder leben gar überhaupt aus — einem Grunde hohen, unbedingten und unerschütterlichen Menschentums. Wir versuchen das an Don Carlos aufzuweisen, dessen Zeichnung die eigentliche, hochbedeutsame Wende darstellt. Wertvolle Dienste leistet dabei die Thalia-Fassung der ersten Akte, worin öfters die ursprüngliche Intention beträchtlich schärfer hervortritt.

Um die Hauptlinie reiner zu profilieren, nehmen wir das negative Gegenbild vorweg: die Reaktion der Prinzessin Eboli auf ihre Enttäuschung durch den Infanten, der, wie sie nach seinem Weggang aufspürt, die Königin liebt. Sie schließt daraus in einem Monolog auf deren Gegenliebe, bricht in wilde Eifer- und Rachsucht aus und gibt dem Antrag des Königs nach[77]. In der Thalia-Fassung, und noch in der Buchausgabe von 1787, geht ihrer Verhandlung mit Domingo ein zweiter Monolog vorauf, worin die Gekränkte in fast quälender Nüchternheit ihre Taktik erwägt und sich dafür entscheidet, ihre Liebe und Tugend um den *Rausch der Größe* hinzugeben[78]. Der Monolog, der in gewisser Hinsicht nochmals in die Welt des *Fiesco* zurückführt, schließt mit den Versen[79]:

Ich fand ein Weib — ein großes Weib — nur eines,
Und glaubte an den schönen Traum. Das Weib
War nichts als schlau ... Getrau' ich mir zu sein,
Was sie zu scheinen nur verstand? — Ich falle
Durch meine Wahl, doch wissen soll die Welt,
Daß sie gefallen ist wie ich!

Noch einmal eine vollkommene Bedingtheit der Haltung. Und in Verbindung damit der Aufbruch triumphgieriger Rachsucht im Gespräch mit dem Pater[80]:

[77] II 9. [78] Thalia-Fassung II 12, 2753 (ed. Goedeke 5,1,131).
[79] Thalia-Fassung II 12, 2771—6 (ed. Goedeke 5,1,132).
[80] II 11, 2139—45. Der eingeklammerte Vers aus der Thalia-Fassung.

Die Larve

Erhabner, übermenschlicher Entsagung
[Der Mutter Gottes nachgemacht — Die Larve]
Reiß' ich ihr ab, daß alle Welt die Stirne
Der Sünderin erkennen soll. Es kostet
Mich einen ungeheuern Preis, doch — das
Entzückt mich, das ist mein Triumph — doch sie
Noch einen größern.

Das ist eindeutig. Es ist das Privileg und das Selbstbehauptungsmittel der niedrigen Seele, das Höhere zu sich herabzureißen. Es ist die Reaktion des ichsüchtigen Menschen, der nicht aus seinem reineren Selbst, nicht aus der Idee, nicht aus dem *Glauben an menschliche Vortrefflichkeit* lebt und darum dem Geist des Hasses und der Rache gegenüber anfällig ist. In der Aufstellung dieses Bildes liegt zwar nicht ausschließlich, aber zu einem bedeutenden Teile der Sinn der Eboli-Szenen. Aber es ist in *Don Carlos* eben nur noch Gegenbild. In *Kabale und Liebe* erlag in der Krisis noch die Hauptgestalt der niedrigen Menschlichkeit; die Nebenfigur der Lady Milford überwand sie. Jetzt ist es umgekehrt. Bedingtheit des Handelns, Gewaltsinn und dämonische Sucht, sich durchzusetzen: diese Züge sind der hohen *Menschheit*, zu der hin Schiller in seinen klassischen Gestalten aufstrebt, nicht mehr angemessen; sie verkümmern nach und nach und sterben schließlich ab. In Don Carlos aber, am Titelhelden, erleben wir mit, wie ein Mensch aus der Krise zur Unbedingtheit der großen Seele gelangt, besser: geführt wird. Dies macht zu einem wesentlichen Teile seine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung aus.

Soweit *Don Carlos* Seelendrama, ist er ein Drama der Läuterung und inneren Befreiung des Prinzen von seiner Ichbefangenheit. Die Befreiung vollzieht sich in mehreren „Schüben" oder Durchbrüchen. Dem Freunde tritt beim ersten Wiedersehen statt des *löwenkühnen Jünglings* von einst ein Zerrütteter entgegen, ein ganz in sich Versunkener, von den *schauerlichsten Träumen* Gehetzter, der unter dem Alpdruck lebt[81]:

Wenn ich den Vater je in ihm verlernte,
Was würde mir der König sein?

In der Begegnung mit der Königin bricht dann — ähnlich wie in der Todesszene von *Kabale und Liebe* — alle Schleusen sprengend ein erbitterter Gewaltsinn hervor, der die Mutter inquisitorisch um das Geheimnis ihrer Ehe peinigt, jede sittliche Pflicht leugnet und sich in der Vorstellung ungebundener Willkür ergeht. Aber anders als bei Ferdinand wird hier der Gewaltsinn alsbald gebändigt: gebändigt durch Ruhe, Würde und Adel des Gegenüber. Elisabeth rückt die Bilder, mit denen Phantasie und freigeisterische Leidenschaft des Unglück-

[81] I 2, 356f.

lichen ihr dunkles Spiel treiben, einfach ins helle Tageslicht, und sie zerstieben darin. Sie nennt sie bei Namen, und schon das reicht hin, Carlos zur Besinnung zu bringen, — einer trostlos nüchternen Besinnung zunächst, die nur eine Spielart der Verzweiflung ist und ihn vor ein Nichts führt[82]:

Sie sind für mich verloren. — O, in diesem
Gefühl liegt Hölle! Hölle liegt im andern,
Sie zu besitzen.

Auf diesem Nichts aber baut nun Elisabeth auf: sie baut seinen mit sich und der Welt zerfallenen Geist wieder auf[83]. Ihr Mittel ist nicht der Verweis auf eine starre Moral der Pflicht, sondern Mitgefühl, Vertrauen und Verweisung auf das edlere Selbst. Sie gibt ihm in seine Einsamkeit das Wissen mit, daß hier ein Mensch sei, der seine *namenlose Pein* mitfühlt und versteht und umso tiefer die Selbstüberwindung zu würdigen weiß, die sie ihm zumutet, aber auch zutraut. Sie nennt ihn den *hohen starken Kämpfer* und macht ihn so dazu. Sie glaubt an die *große Seele* in ihm und erweckt sie dadurch. Sie eröffnet ihm außerhalb der Irrgärten seines Ich einen weltweiten Raum des Wirkens im Dienst an der Menschheit. Sie hält gleichsam einen Zauberspiegel dar, worin sich sein edleres Selbst erkennen, — sie richtet ein verpflichtendes Maß auf, nach dem er sich richten, zu dem er emporwachsen mag.

Der Glaube der Königin holt so den Prinzen zum ersten Male wieder aus seiner Ichversunkenheit empor und macht ihm Offenes sichtbar. Noch aber steht er vor der eigentlichen *Probe*. Sie vollzieht sich im zweiten Akt. Ihren Auftakt bildet die Audienz des Infanten beim König, die zum äußeren Anlaß die Bitte um die Statthalterschaft in Flandern hat. Wichtiger als das Fiasko, das Carlos damit erleidet, ist die Auswirkung des Gesprächs auf das persönliche Verhältnis zwischen Vater und Sohn. Dieses wird im negativen Sinne zur Entscheidung gebracht: darin liegt der merkwürdige Hintersinn der Szene, die ganz darauf gestellt ist, daß Carlos geflissent- und willentlich, allen heimlichen Widerwillen unterdrückend, alle Distanz überspringend als Sohn zum Vater redet und bis zum Äußersten geht, sich eben des Vaters im König zu versichern, den starren Panzer um sein Herz aufzusprengen, indessen Philipp von all dem ungerührt als König spricht und „politischer" Mensch bleibt. Den Kern der Szene bergen die dunklen Andeutungen des Prinzen, daß er ohne katastrophale Folgen nicht in Madrid bleiben könne[84]:

Ich soll und muß aus Spanien. Mein Hiersein
Ist Atemholen unter Henkershand —
Schwer liegt der Himmel zu Madrid auf mir,
Wie das Bewußtsein eines Mords. Nur schnelle
Veränderung des Himmels kann mich heilen.

[82] I 5, 750—2. [83] ebenda 754—94. [84] II 2, 1223—7.

Die Thalia-Fassung arbeitet diese Beschwörung noch stärker und hintergründiger heraus[85]:

Tun Sie etwas,
Das meine kindliche Verpflichtung schärft,
Das mich als Ihren Schuldner ewig bindet . . . Es ist
Mein dringendes Bedürfnis, ist mein letzter,
Verzweifelter Versuch. Nur Dankbarkeit
Kann meine Tugend retten.

Was Carlos bei seinem Vater sucht, ist „religio", Bindung durch Dankbarkeit und fromme Scheu, die seine Leidenschaft zu bändigen vermöchte. Er findet solche Bindung noch nicht in sich selber. Wie bedenklich nahe liegt es da schon, die menschliche Zuneigung und die gewährende Geste des Vaters als Bedingung des eigenen Verhaltens und Ansichhaltens, seinen Bescheid als ein Schicksalsurteil anzusehen! Und in der Tat fühlt sich dann Carlos durch die ablehnende Haltung des Königs von der Pflicht der Pietät gegen den Vater entbunden, entpflichtet. Seine eigene Haltung wird bestimmt durch die des Vaters. Damit ist die Audienz der unmittelbare Auftakt zur weiteren Entwicklung in dem folgenden Handel mit der Eboli, worin diese Bedingtheit ganz offen zu Tage tritt.

Carlos entdeckt die eheliche Untreue seines Vaters — und triumphiert. Nichts von Empörung und Entrüstung kommt in ihm auf, nur Verachtung. Er erklärt sich darüber in der neuen Zusammenkunft mit Posa, die als entscheidend wichtige Szene den 2. Akt beschließt[86]. Das politische Ergebnis der Audienz, auf das der Marquis höchst gespannt ist, fegt er achtlos beiseite und tischt nur das Persönliche auf. Wir fügen in Klammern die ursprünglichen Zusätze der Thalia-Fassung bei, worin der langen Rede kurzer Sinn peinigend deutlich herausgearbeitet ist[87]:

[*Jetzt bin ich fertig mit dem Vater. Nur*
Mit dem Gemahl der Königin hab' ichs
Hinfort zu tun — Auch dafür, dafür selbst
Hat er gesorgt! . . .]
Ich soll und werde glücklich sein. [*Jetzt darf ich,*
Der Himmel wills, ich darf und soll sie lieben.
Jetzt fürcht' ich kein Verbrechen mehr . . .]

[85] Thalia-Fassung II 3, 1651—7 (ed. Goedeke 5,1,79).

[86] In der Thalia-Fassung eröffnet die Szene, zusammen mit dem einleitenden Gespräch zwischen Carlos und dem Prior, den 3. Akt.

[87] II 15, 2284 und 2290f.; dazu in Klammern Thalia-Fassung III 2, 3278—80 und 3287—91 (ed. Goedeke 5,1,157f.).

Die Königin ist frei; vor Menschenaugen,
Wie vor des Himmels Augen frei. [*Der König,*
Er selbst hat ihrer Pflichten sie entbunden.
Auch meine Mutter ist sie nicht mehr — Dank
Dem Laster meines Vaters! — Dieser Mann
Ist meines Opfers unwert.]

Es bedarf keines Wortes mehr darüber, wie sehr, wie unwürdig bedingt alles ist, was Carlos da ebenso leidenschaftlich wie „leichtfertig" hervorsprudelt und vorhat. Dabei liegt ein leicht ironisches Licht über dem ganzen Wortschwall, mit dem der Prinz, der doch nun mit dem Willen des Himmels in Verständnis zu sein wähnt, um den delikaten Kern der Sache herumredet und es vermeidet, sie beim rechten Namen zu nennen. Der Dichter führt bewußt seinen Helden in einem moralischen Dornicht und Dickicht, einem unwürdigen Kalkul, einem leichtfertigen Gedankenspiel befangen vor. Er will ihn bis an die Grenze des ethisch Tragbaren und szenisch Möglichen in die Versuchung durch das *Gemeine* kommen, will ihn bis an den Rand eines moralischen Abgrunds gehen, will ihn erst durch eine tiefe Fragwürdigkeit hindurch zur Erkenntnis und Anerkenntnis der Unbedingtheit sittlichen Verhaltens führen lassen. Das Letzte geschieht im Fortgang der Szene.

Nach dem Gespräch über die Eboli, auf das wir nachher zurückgreifen, hebt ein eigenartiger Zweikampf zwischen den Freunden an. Nicht als ob sich zwei Florettfechter der Idee miteinander mäßen! Ganz einseitig tritt Posa als Vertreter einer sittlichen Haltung auf, der dem Prinzen einfach die Waffe aus der Hand schlägt. Er bricht das Geschwür in dessen Gesinnung auf. Wieder bringt die Thalia-Fassung des Dichters Intention noch schärfer zum Ausdruck. Carlos will seine Mutter sprechen[88]:

Ich habe nun nichts mehr zu schonen — muß
Mein Schicksal wissen.

Darauf Posa *mit Bedeutung*[89]:

Sagtest du mir nicht,
Du liebtest deine Mutter? — Du bist willens,
Ihr diesen Brief zu zeigen? .....
..... [O so ist es wahr?
So hab ich nicht umsonst gezittert? — Dich
Entzückt der Brief und des Gemahls Verbrechen
Ist dir willkommen?

[88] II, 15 2388f.
[89] ebenda 2393—5; dazu in Klammern Thalia-Fassung III 2, 3429—39 (ed. Goedeke 5,1,164).

Carlos (mit affektiertem Leichtsinn).
Was für ein Verbrechen?
Für ein Verbrechen — weiß ich — ist mein Vater
Zu heilig.
Posa. Ich verstehe. O mein Karl,
So höhnst du unsre edelsten Gefühle.
Sehr wohl erinnerst du dich noch, was wir
Sonst über diese Heiligkeit beschlossen.
Jetzt fliehest du die Strahlen beßrer Weisheit,
Weil Blindheit dich gewinnen macht.]

Posa läßt sich nochmals den Brief, das corpus delicti, reichen und zerreißt ihn. Und nun leuchtet er grell hinein in die trüben Winkel der Seele, worin das unlautere Vorhaben des Freundes nistet[90]:

Sprich doch — was haben
Entweihungen des königlichen Bettes
Mit deiner — deiner Liebe denn zu schaffen?
War Philipp dir gefährlich? Welches Band
Kann die verletzten Pflichten des Gemahls
Mit deinen kühnern Hoffnungen verknüpfen?

Die Thalia-Fassung holt an dieser Stelle wiederum weiter aus und bringt die Dinge kälter und schärfer auf zugespitzte Formeln. Schließlich, wieder einmündend in die endgültige Fassung[91]:

O, ich fühle,
Wovon ich mich entwöhnen muß. Ja einst,
Einst war's ganz anders. Da warst du so reich,
So warm, so reich! ein ganzer Weltkreis hatte
In deinem weiten Busen Raum. Das alles
Ist nun dahin, von einer Leidenschaft,
Von einem kleinen Eigennutz verschlungen.
Dein Herz ist ausgestorben. Keine Träne
Dem ungeheuern Schicksal der Provinzen,
Nicht einmal eine Träne mehr — O Karl,
Wie arm bist du, wie bettelarm geworden,
Seitdem du niemand liebst als dich!

[90] II 15, 2403—8. Die Ausweitungen in der Thalia-Fassung: III 2, 3455—7 und 3461—83 (ed. Goedeke 5,1,165f.).
[91] II 15, 2412—23.

Das Zerreißen des Briefes ist Symbol. Was Posa damit zerreißt, sind die bedenklichen und nebulosen Phantasien, in denen sich Carlos zu verfangen droht, die fragwürdigen Verknüpfungen, die er zwischen der Untreue des Königs und seiner eigenen Leidenschaft vornimmt. Posa zwingt den Freund, endlich den Dingen, mit denen er in Gedanken spielt, ins Angesicht zu sehen und ihre Natur zu erkennen. Er stellt ihn durchaus nicht etwa vor eine Wahl, eine Entscheidung: hier ist nichts zu entscheiden, hier ist alles entschieden, sobald nur die Dinge in ihr rechtes Licht gestellt werden. Das eben tut Posa, wie es im 1. Akte schon einmal die Königin getan hat. Er sticht die bedenkliche Bedingtheit im Denken und Trachten des Freundes und die verhängnisvolle Ichbefangenheit auf, die ihn *bettelarm* gemacht und allen großen Dingen der Menschheit entfremdet hat. Carlos verliert denn auch kein Wort darüber, daß er sein Vorhaben aufgeben wolle: es hat sich von selbst erledigt. Aber Posa selbst will nun ein Gespräch des Prinzen mit seiner Mutter vermitteln, mit dem er einen höheren Zweck verbindet. So wird in dem Augenblicke, da ein Motiv der Handlung abgedrosselt wird, eine neue Linie angebahnt.

Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der Szene ist groß. Wir erleben gleichsam die Geburt des klassischen Menschentums der *großen Seele* mit, das wesentlich von der Idee der Unbedingtheit des sittlichen Verhaltens bestimmt ist. Zum ersten Mal in Schillers Drama gelangt eine Hauptgestalt in der Krisis zu solcher Unbedingtheit. Sie gelangt dazu ohne die pathetische Pose der Selbstbewunderung, ohne die Fiesco und Lady Milford noch nicht auskamen. Sie gelangt dazu, — aber sie wird geführt, geführt von einem Freunde. Das ist sinnbildlich und enthüllt die eigenartige Mittelstellung der Szene. Carlos unterliegt nicht mehr in der Krisis, wie Ferdinand; er verfällt nicht wirklich der Bedingtheit des Handelns, — aber er entringt sich ihr auch nicht eigentlich, er wird tödlich von ihr bedroht und siegt nicht aus sich selbst, er bedarf der Hilfe des klarblickenden Freundes. Technisch-formal prägt sich dieses Verhältnis auch darin aus, daß Carlos in dieser ganzen Entscheidung nicht, wie früher Fiesco und Lady Milford, in einem Monologe vorgeführt wird, — wie er überhaupt von allen Hauptgestalten Schillers außer Max Piccolomini die einzige ist, die wir niemals in einem Selbstgespräch belauschen. —

Der Liebeskonflikt des Infanten ist mit der Beredung der Freunde abgetan. In dem Freundschaftskonflikt aber, der sich nun aus gewissen Keimen entwickelt, bewährt sich seine Unbedingtheit in der Schillerschen Form einer Krise des Vertrauens. Das Motiv des Vertrauens und Glaubens wird schon in der Eboli-Episode kurz angeschlagen. Posa vergleicht die Königin, das klassische Urbild *schöner Seele*, mit der Prinzessin, deren Tugend der Natur abgerungen und *dem Himmel . . . gewissenhaft, sorgfältig angeschrieben* sei[92]:

[92] ebenda 2341f. und 2365—7.

Liebe war
In ihre Tugend wörtlich einbedungen.
Du hast sie nicht belohnt — sie fällt.

Wir kennen schon dieses Wort, das mit klassischer Prägnanz am Einzelfall die Bedingtheit der Haltung des ichsüchtigen Menschen beschreibt, der weder *schöne* noch *große Seele* ist. Carlos widerspricht heftig[93]:

O wüßte Roderich,
Wie trefflich es ihn kleidet, seinem Karl
Der Seligkeiten göttlichste, den Glauben
An menschliche Vortrefflichkeit, zu stehlen!

Zum ersten Male kommt hier offen die zentrale Bedeutung zum Ausdruck, die das Motiv des Vertrauens im Drama Schillers besitzt. *Glaube an menschliche Vortrefflichkeit*: Glaubenkönnen ist dem großherzigen Menschen höchste *Seligkeit*. Es ist eine Macht, die ihn im wahren, freien Leben erhält. Der Verlust dieses Glaubens entzieht ihm den sicheren Grund des Daseins, er macht unter ihm den Boden schwanken. Von hier aus ist, nebenbei, das ergreifende Gebet des einsamen Königs im 3. Akt zu verstehen[94], die Bitte um *einen Menschen*, um *den seltnen Mann mit reinem, offnen Herzen*, der aus der *Wahrheit* lebt, nichts für sich selber will und Vertrauen verdient. Darum ist nicht nur die Treue als Bewährung des Vertrauens, sondern auch das Vertrauenhaben ein Merkmal des höheren Selbst. Es gehört zur *großen Seele* des klassischen Menschen, der gemeinen Argwohn verachtet und frei, erhobenen Hauptes, ungedeckten Rückens durch sein Leben geht. Seelengeschichtlich gesehen, erhebt sich dieses Menschentum über ein solches, das sich immer und überall „deckt", sich von Intrigue und Selbstsucht umgeben, von Rach- und Machtgier bedroht fühlt und sich entsprechend darauf einstellt. Davon wird die größere Arbeit zu handeln haben.

Umgekehrt ist Mißtrauen *der Schwächen schwächste*: so sagt der Marquis in der Vertrauenskrise des 4. Aktes[95]. Wie verhält sich der Prinz darin? Er verteidigt zunächst den Freund gegenüber den Warnungen des wohlmeinenden Grafen Lerma, der von der Lauterkeit und Unbedingtheit eines Menschen skeptisch denkt[96]:

Jedwede Tugend
Ist fleckenfrei — bis auf den Augenblick
Der Probe.

Carlos übergibt zwar dem Marquis auf dessen Verlangen seine Brieftasche, zeigt sich aber von Lermas Worten innerlich nicht mehr ganz unberührt[97]. Ein zweites

[93] ebenda 2368—71.
[94] III 5, besonders 2810f. und 2822—4.
[95] IV 6, 3637.
[96] IV 4, 3552—4.
[97] IV 5, 3630f.

Mal gewarnt, gerät er in einen tiefen Zwiespalt, aus dem sich ihm das Stoßgebet entringt[98]:

O Gott!
Gott! — Gott! Bewahre mich vor Argwohn!

Die weiteren Eröffnungen Lermas bringen dann sein Vertrauen formell zum Erliegen. Er glaubt sich von dem Freund als untüchtiges Werkzeug fallen gelassen, um seiner höheren Ziele willen preisgegeben. Wie reagiert er auf diesen vermeintlichen Sachverhalt? Wird er maßlos ausbrechen wie Ferdinand: *ein unerhörter ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte!*, oder wie die Eboli: *O ein Betrug, der ohne Beispiel ist!*? Wird für ihn mit dem Glauben an den Freund — so wie einst für Karl Moor mit dem an den Vater — der Glaube an die Menschheit einstürzen? Wird er wie Ferdinand erklären: *Wenn ich verloren bin, bist du es auch!*? All das wäre verständlich, und leichtlich könnte Carlos den Marquis mit sich in den Untergang hineinreißen. Aber nichts von alledem. Er bleibt sehr still, unberührt auch vom leisesten Hauche der Sucht nach Vergeltung und Vernichtung. Er spricht weder von einem Betruge des Freundes noch von seiner eigenen Verlorenheit, obwohl er die Gefahr erkennt. Er lehnt es ironisch ab, auf seine *Rettung* zu *denken*[99], braucht jedoch nur an seine Mutter erinnert zu werden, um zur ihrigen das Äußerste zu versuchen. Er versinkt im Bewußtsein seiner inneren Verlassenheit, in Kleinmut — darin noch ganz anders als Wallenstein nach dem Verrat Octavios —; aber noch in solchem Kleinmut bewährt er die *große Seele*. Frei von jeder Versuchung zum Gericht, wie sie Ferdinand überwältigte, entlastet er den Freund mit *erfinderischer Großmut*, wie Posa dann in der Todesszene bekennt[100]. Er rechtfertigt ihn, indem er ihm einen Konflikt zwischen der Liebe zu seiner Person und der zur Menschheit, und darin eine bewußte Entscheidung für das Allgemeine andichtet. Er zweifelt nicht an Adel und Größe des Freundes; er verzweifelt vielmehr an dem Wert seiner eigenen ichbefangenen Person für dessen weltumspannenden Geist.

So unterliegt der Prinz in der Krise des Vertrauens und besteht sie doch in einem höheren Sinne. Der scheinbare Verrat Posas wird ihm Anlaß zum endgültigen Gericht über seine Ichbefangenheit. Er vollzieht es schmerzlich-innig in der Abschiedsszene[101]:

Du selbst wirst jetzt vollenden,
Was ich gesollt und nicht gekonnt — Du wirst
Den Spaniern die goldnen Tage schenken,
Die sie von mir umsonst gehofft. Mit mir
Ist es ja aus — auf immer aus. Das hast
Du eingesehn — O diese fürchterliche Liebe

[98] IV 13, 3954f.
[99] ebenda 3981.
[100] V 1, 4524f.
[101] ebenda 4506—22.

Hat alle frühe Blüten meines Geistes
Unwiederbringlich hingerafft. Ich bin
Für deine großen Hoffnungen gestorben . . .
. . . . . Ach, hier ist nichts verdammlich,
Nichts, nichts als meine rasende Verblendung,
Bis diesen Tag nicht eingesehn zu haben,
Daß du — so groß als zärtlich bist.

Noch in der Krise des Vertrauens bewährt sich die Unbedingtheit des Glaubens, Denkens und Verhaltens. So deutet denn auch Posa zuletzt die Haltung des Freundes als die der *großen Seele*, die gemeinen Argwohn verachtet. Aber freilich, er erkennt auch: die *Probe* des Vertrauens, die er glaubte ihm auferlegen zu müssen und zu können, war selbst für eine *große Seele* — sie war für Menschen zu schwer[102]. Soweit es aber in der Anfälligkeit des Menschseins möglich, hat Carlos in der Krisis, auch noch im Kleinmut, sein hohes Menschentum bewährt.

Auf dieser Grundlage wiederholt und vollendet sich dann — diesmal angesichts letzten Abschieds, in tödlichem Ernste — der Aufbau der Persönlichkeit des Prinzen, zu dem Elisabeth im 1. Akt den Grund gelegt hat. Noch einmal bekommt der seiner selbst Unsichere zu wissen, daß hier ein Mensch für ihn da ist, der unerschütterlich an sein höheres Selbst und damit an seine Berufung zum Dienst an der Menschheit glaubt, — ein Mensch, für den die Ichbefangenheit des künftigen Fürsten trotz aller Wirrnisse nur die Puppe des wahren, freien, unbedingten Menschseins ist, das sich in ihm dem Offenen zu regt und sich in der Krise des Vertrauens schon bewährt hat. Eben damit, durch seinen Glauben und dessen Konsequenz, den Opfertod, führt Posa den Freund endgültig auf den Weg zu seiner Berufung. In den früheren Dramen erwies sich der Idealismus der Helden in der Krisis als bedingt und gefährdet durch einen bedenklichen Subjektivismus; in *Don Carlos* wird der Subjektivist zum eigentlichen Idealisten geläutert, der Ichbefangene zum wahren Menschen und zum überpersönlichen Kämpfer für die Idee[103].

[102] V 3, 4646 f.

[103] Um dieselbe Zeit, da Schiller *Don Carlos* vollendet, legt Goethe in Italien die letzte Hand an *Iphigenie*. In beiden Dichtungen geht es wesentlich um die Aufrichtung eines neuen Bildes vom Menschen. Iphigenie wird durch Pylades und die Sorge um ihren Bruder in einen inneren Konflikt gedrängt, vor die Entscheidung gestellt, ob sie der Situation oder der Stimme des reinen Herzens, der Geschwisterliebe oder dem inneren Gebot gehorchen, ob sie durch Lüge den Wiedergefundnen vor tödlicher Gefahr oder durch Offenheit ihre Seele vor Befleckung bewahren, ob sie sich der Notwendigkeit anpassen oder unbedingt, unbekümmert um äußere Folgen, auf ihr Gewissen hören soll. Sie entscheidet sich in tiefster Bedrängnis zu rückhaltloser Lauterkeit: im Vertrauen auf die Götter, die durch das *Herz* zum Menschen reden, wagt sie, um es mit Marquis Posa zu sagen, den *Glauben an menschliche Vortrefflichkeit* und erweckt eben durch diesen Glauben auch in Thoas *die Stimme der Menschlichkeit*. Ähnlich wie Elisabeth und Posa die des Prinzen, begründet Iphigenie durch — und auf — ihr Vertrauen die Menschlichkeit des Königs, macht sie ihn zu dem, was er schließlich ist. Die Frage der Bedingtheit des Handelns wird zwar in Iphigenie in etwas anderer Form gestellt als in Don Carlos: bei Schiller geht es um die Frage nach dem Recht

V.

Wir sind am Ende des vorgenommenen Weges angelangt, von dem aus noch ein kurzer Vorblick auf *Wallenstein* geworfen werden sollte. Die Interpretation beschränkt sich hier auf eine Skizze der Grundlinien.

In *Wallenstein* werden die in Frage stehenden Motive des Vertrauens und der Unbedingtheit des Verhaltens von der in *Don Carlos* erreichten Stufe aus zu Ende entwickelt und „aufgehoben". Das läßt sich vornehmlich an drei Komplexen zeigen. Es handelt sich zum einen um das Verhalten Max Piccolominis nach seiner Aufklärung über Wallensteins Abfall vom Kaiser, zum andern um seine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem bisherigen Freund und Führer — auf die hier nur in knappen Stichworten eingegangen werden kann —, endlich um Wallensteins Reaktion auf Octavios Verrat.

Octavio entdeckt seinem Sohne die Machenschaften Wallensteins[104]. Vor der brutalen Wirklichkeit kann Maxens Glaube an die große und edle Natur des Feldherrn nicht bestehen — und doch rettet er diesen seinen Glauben zunächst auf eine höhere Ebene hinüber. Hier wie sonst beruft er sich auf die höchste Instanz, die seine Haltung bestimmt:

Dein Urteil kann sich irren, nicht mein Herz.

Das *Herz* nur vermag Wallenstein zu verstehen, zu fassen; denn[105]:

Der Geist ist nicht zu fassen wie ein andrer.

Im Rückblick auf die früheren Dramen springt in die Augen die Analogie der Situation, aber auch eine radikale Umkehrung der Einstellung und der Reaktion. Ferdinand bäumt sich auf gegen die scheinbare Wahrheit des Intriguen-Briefes, doch er erliegt dem äußerlichen Indiz[106]:

Es ist nicht möglich. Nicht möglich. Diese himmliche Hülle versteckt kein so teuflisches Herz — — Und doch! doch! Wenn alle Engel herunter stiegen, für ihre Unschuld bürgten — wenn Himmel und Erde, wenn Schöpfung und Schöpfer zusammen träten, für ihre Unschuld bürgten — es ist ihre Hand — ein unerhörter ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte!

des Menschen, sein Verhalten nach dem des andern zu richten, bei Goethe um die Frage nach dem Recht zur Anpassung an die äußere Situation, zum Kompromiß mit der Wirklichkeit, wie sie nun einmal ist. Aber die Grundkonstellation ist hier wie dort die gleiche: es handelt sich darum, ob das Verhalten des Menschen in der konkreten Situation, in die er an sich unentrinnbar hineingestellt ist, von äußeren Faktoren oder von einer unbedingten inneren Norm bestimmt sein soll. Die Antwort darauf ist hier wie dort eine klassische, — eine die klassische Menschlichkeit, die Humanität begründende Antwort. Bei Goethe wird das sittliche Gesetz, das hier in Erscheinung tritt, mehr als individuelles Wesensgesetz des Menschen begriffen, das ihn mit den *unbekannten höhern Wesen* verbindet und sie gegenwärtig macht; bei Schiller mehr als überindividuelle Idee. Bei Schiller wird am Menschen mehr die Würde, bei Goethe mehr die Reinheit gesehen: hier mehr die *große*, dort mehr die *reine Seele*.

[104] *Picc.* V 1. [105] ebenda 2547f.

[106] *Kabale und Liebe* IV 2 (3,371, 10—16).

Ebenso genügt ein gestellter Brief, das Vertrauen König Philipps zu dem Manne, den er als den einzigen *Menschen* unter Masken erkannt hat, zu zerstören. Beide Male siegt der auf Indizien gestützte Argwohn. Hier, in *Wallenstein*, ist die Wirklichkeit unwiderleglich, sind die Tatsachenbeweise erdrückend — und doch können sie Maxens Glauben eben nicht erdrücken. Es grenzt an Voreingenommenheit, mehr noch: an Beschränktheit und Blindheit, und ist doch alles andere. Es grenzt ans Paradoxe, — es soll paradox anmuten. Im Mut und im Willen zum Glauben an den Menschen, *an menschliche Vortrefflichkeit* — zwar nicht eben „quia", wohl aber „quamquam absurdum est" — bewährt sich die hohe, freie Seele des Idealisten, der wohl dem Subjektivisten der Jugenddramen verwandt ist, aber dessen Fragwürdigkeit und Anfälligkeit hinter sich gelassen und in sich selbst, in seinem Herzen einen unerschütterlichen Mittelpunkt, einen Hort der Idee gefunden hat, der ihn gegen jähen Umschlag feit.

Max wird dann schlagend widerlegt durch die Nachricht von der Gefangennahme Sesins, des Unterhändlers. Sein Vater triumphiert. Der Idealist aber erklärt[107]:

Ich will auf kürzerm Weg mir Licht verschaffen . . .
. . . . . Mein Weg muß gerad sein. . .
— Ich geh' zum Herzog.

Wieder ist die Situation früheren analog, die Lösung total verschieden. Was keiner von den älteren Gestalten — weder Karl Moor noch Ferdinand noch auch Carlos — „eingefallen" ist, tut Max, ohne sich beim Vorläufigen aufzuhalten, in Selbstverständlichkeit und Unbedingtheit: er geht den graden Weg, er geht zur Quelle, um sich Klarheit zu holen. Die Unbedingtheit des Glaubens verbindet sich hier mit unbeirrbarer Sicherheit des Gefühls für das Richtige, auf das die Magnetnadel des Herzens weist[108].

[107] *Picc.* V 3, 2599, 2603 und 2610.

[108] Das Bedürfnis nach Reinheit im sittlichen Sinn ist so bei Max Piccolomini aufs engste verbunden mit dem Bedürfnis nach Klarheit über seine Situation und sein Verhältnis zu Wallenstein, von dessen Klärung ja sein Schicksal, seine Selbstbestimmung wesentlich abhängt. Der unbedingte Wille zur Klarheit über sich selbst, seine Situation und sein Schicksal ist nun aber das tragische Grundmotiv im *König Oedipus* von Sophokles, mit dem sich Schiller während der Arbeit an *Wallenstein* mit großem Gewinn für die analytische Technik des Werkes beschäftigte. Bei Schiller ist zwar die dramatische Lage eine andere als bei Sophokles, das Dunkel weniger unheimlich, daher auch der Wille zur Klarheit nicht so sehr auf die Spitze getrieben; aber der bestimmende Zug ist doch ein und derselbe. Es mag dahingestellt bleiben, ob außer der analytischen Technik auch das Zentralmotiv der sophokleischen Tragödie den Dichter des *Wallenstein* ergriffen und unmittelbar auf ihn gewirkt hat. In der Durchführung des Motivs, das ja, wenngleich mehr peripherisch, auch in *Aias* und den *Trachinierinnen* eine bedeutsame Rolle spielt, tritt bei Sophokles eine ganz bestimmte menschliche Haltung in Erscheinung, die doch wohl in einem Existenzgefühl und -problem des Dichters selbst begründet ist. Sie darf in hohem Maß als eine Haltung des abendländischen Menschen gelten: eine Haltung des Menschen, der jeweils seiner Situation, und seinem ganzen Leben, mit der Frage gegenübertritt: *Woran bin ich?* (*Trach.* 375; vgl. *Aias* 314), — des Menschen, der „Aufklärung", im weitesten Sinne, über sich selbst als ein Bedürfnis empfindet, weil er nur aus solcher Aufklärung die Entscheidung über sich selbst, die Bestimmung seiner selbst

In seiner großen Auseinandersetzung mit Wallenstein trägt dann Max die Forderung der Unbedingtheit des Verhaltens an den Feldherrn selbst heran[109], so wie ihm vorher die Gräfin Terzky das Recht kausaler und finaler Bedingtheit des Handelns eingeredet hat[110]. Wallenstein erweist sich hier als Realist; der Idealist aber entdeckt nun zugleich in ihm das Wesen blindwütiger, gesetzloser, dämonischer Natur[111]. Beides ist Wallenstein; über beides hinaus aber — und darin liegt etwas Großartiges — hat auch er noch Anteil an dem Reich der *großen Seele*. Als solche erweist er sich in seiner Reaktion auf den Verrat Octavios, dem er blind vertraut hat. Seine Kreaturen triumphieren; ihre Allerweltsweisheit hat Recht behalten; Wallenstein selbst ermißt die Katastrophe klaren Blickes und ist sichtlich erschüttert; dann aber *richtet er sich auf*[112]:

und die Orientierung seines Lebens vollziehen kann. Diese „abendländische" Haltung erscheint auch im Verhalten Max Piccolominis; nur reicht bei ihm der Drang nach Klarheit jenem ans Paradoxe streifenden Glauben an Wallenstein die Hand. Ob und inwiefern sich hier ein im Kern christliches, wenn auch stark säkularisiertes, und ein abendländisch-humanistisches Element miteinander verbinden, bedürfte sorgsamer Untersuchung. (Zu dem sophokleischen Motiv und seinem geistigen Hintergrunde vgl.: „Der Empfang Ioles. Zur Technik und Menschengestaltung der *Trachinierinnen*." Hermes 1953, S. 11—22.)

[109] *Tod* II 2. Ähnlich wie in *Don Carlos* die Thalia-Fassung, bringt in *Wallensteins Tod* das Berliner Bühnenmanuskript (h^3, worin die Auseinandersetzung zwischen Wallenstein und Max als V 2 noch zu den *Piccolomini* gehört) die Intention des Dichters gelegentlich noch schärfer zum Ausdruck. Gegen Wallensteins Berufung auf die jede Wahl ausschließende Notwendigkeit — *Nichts anders bleibt mir übrig* (v. 767) — erwidert Max (Nationalausgabe Bd. 8, 469):

O das bleibt niemals übrig — ist die letzte
Verzweiflungsvolle Zuflucht jener feilen
Gemüter, denen Ehre, guter Name
Ihr Spargeld ist, ihr Pfennig in der Not,
Die in des Glücksspiels Wut sich selber setzen.
Du, ja! bist reich und herrlich, und das Höchste
Erringst du dir mit einem reinen Herzen.
Doch, wer das Schändliche einmal
Getan, der tut nichts weiter mehr auf Erden.

Dem Bekenntnis Wallensteins zum Realismus, zum Kompromiß mit den *falschen Mächten* der Wirklichkeit begegnet Max (nach v. 809) mit einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen dem Menschlichen und dem Unmenschlichen:

Was menschlich ist, geb ich dem Menschen zu,
Und dem gewaltig strebenden Gemüt
Verzeih ich gern das Übermaß. Dir aber
Besonders räum ich Großes ein vor andern,
Denn du mußt herrschend eine Welt bewegen,
Dich tötet, was zur Ruhe dich verdammt.

An diese Worte, die gleichsam einen veredelnden Widerhall von Wallensteins Selbstbekenntnis im Gespräche mit der Gräfin Terzky (*Tod* I 7, 528—37) bilden, schließt sich die Warnung der Druckfassung vor Verrat an (v. 768—78), wörtlich gleich bis auf v. 776; dieser lautet im Druck: *(kein Fehler,) Wohin der Mut verirrt in seiner Kraft*, in h^3 dagegen: *(kein Fehler) Der Menschlichkeit und der verirrten Kraft.* Hier tritt besonders deutlich das Bestreben des Dichters zutage, bei allem Anspruch auf Unbedingtheit der Gesinnung und Haltung dem versuch- und beirrbaren Menschen zu geben, was sein ist. Vgl. den vorletzten Abschnitt dieses Aufsatzes.

[110] *Tod* I 7.

[111] *Tod* III 18, 2091—2101.

[112] *Tod* III 9, 1673—80.

Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket,
Da irret alle Wissenschaft. War es
Ein Aberglaube, menschliche Gestalt
Durch keinen solchen Argwohn zu entehren,
O nimmer schäm' ich dieser Schwachheit mich!
Religion ist in der Tiere Trieb,
Es trinkt der Wilde selbst nicht mit dem Opfer,
Dem er das Schwert will in den Busen stoßen.

Die Reaktion ist paradox und soll es sein: der Verrat, gewiß, erschüttert ihn, als Dolchstoß des Freundes wie seiner praktischen Folgen wegen; doch er erweckt in ihm nicht Empörung, auch nicht Scham ob der eigenen Torheit und Blindheit, sondern etwas wie Stolz auf das Vertrauen, das er dem Freund erwiesen. Das Vertrauen hat sich in seiner Richtung und seinem Gegenstand geirrt; sein Grund und Kern aber, der Glaube der *großen Seele*, bleibt unzerstört. Wiederum ist hier eine unbedingte Haltung erreicht. Und nun erst schwingt sich der Gefährdete recht auf zu seiner Größe, zieht er sich auf seine höhere Artung und seine schöpferische Kraft zurück in dem großen Monolog: *Du hast's erreicht, Octavio*[113]. — *Wo die Natur aus ihren Grenzen wanket*: so kennzeichnet Wallenstein den Verrat, nämlich als einen Abfall ins Gesetzlose. Es ist im Wesen dieselbe Empfindung und Auffassung wie in den Jugenddramen; — aber wie verschieden der Ausdruck, der gewiß nicht allein aus dem gesetzteren Alter des Helden zu erklären ist! Man ermesse, was ein Karl Moor oder Ferdinand aus solcher Empfindung gemacht, welchen Sturm von hyperbolischen Bildern er entfesselt, wie er vermutlich die Empörung ob solchen Verrates in die ganze Natur hineingetragen und eine Welt hätte zusammenstürzen lassen. In Wallensteins Worten ist nur noch ein fernes Grollen von solchem ungeheuren Gewitter, der Ausbruch und Aufruhr gebändigt, die Größe und Würde der Haltung nicht mehr zu erschüttern.

Wie aber wird sich der Verratene zu dem Sohne des Verräters stellen, der in seiner Nähe, seiner Hand geblieben ist? Bescheid darüber gibt die letzte Begegnung im 3. Akt. Sie darf wohl als Siegel auf die ganze hier vorgetragene Deutung gelten. Ausdrücklich legt der Dichter dem Gekränkten zunächst eine erbitterte Rachegesinnung zu[114]:

Denkst du, ich soll der Tor sein und dich ziehen lassen
Und eine Großmutsszene mit dir spielen?
Dein Vater ist zum Schelm an mir geworden,

[113] *Tod* III 13.

[114] *Tod* III 18, 2071—80. Im Vorgriff auf die größere Arbeit sei hier der Analogie halber auf Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* (VII 65) hingewiesen: *Sieh zu, daß du nicht gegen die Unmenschen eben so gesinnt bist wie die ⟨Un⟩menschen gegen die Menschen.* (Der Zusatz in der Winkelklammer geht auf eine Emendation des griechischen Textes von Casaubonus zurück.)

Du bist mir nichts mehr als sein Sohn, sollst nicht
Umsonst in meine Macht gegeben sein.
Denk' nicht, daß ich die alte Freundschaft ehren werde,
Die er so ruchlos hat verletzt. Die Zeiten
Der Liebe sind vorbei, der zarten Schonung,
Und Haß und Rache kommen an die Reihe.
Ich kann auch Unmensch sein, wie er.

Noch einmal, in vollendeter Präzision, klingt hier das sattsam bekannte Motiv der Bedingtheit des Verhaltens durch den Gegner auf: *Ich kann auch Unmensch sein, wie er.* Das Rachemotiv ist jedoch an dieser Stelle seltsam blind, es hat keinerlei praktische Folge; auch bedarf es gar nicht der drohenden Haltung der Pappenheimer, um Wallenstein von seinem Vorsatz abzubringen: schon die ruhige Besonnenheit Maxens reicht dazu hin[115]:

Du wirst mit mir verfahren, wie du Macht hast.

Aber gerade die Blindheit des Motivs läßt wohl erkennen, wie der Dichter jetzt eben die Bedingtheit des Handelns überwunden wissen will. Er legt seinem Helden, als Ausdruck innerer Versuchung, als Symptom menschlicher Anfälligkeit, aber wohl auch als Zeichen männlicher Vitalkraft, eine Gesinnung in den Mund, die er ihn nicht mehr durch Tat verwirklichen lassen will[116]. Wallenstein

[115] ebenda 2081.

[116] Der Dichter distanziert also seinen Helden mittelbar von einem bestimmten Tun gerade dadurch, daß er ihn die Macht und den Vorsatz dazu aussprechen läßt: dieser technische Griff hat ein auffälliges und reizvolles, auch geistesgeschichtlich oder vielmehr geistesphänomenologisch aufschlußreiches Gegenstück im *Kudrun*-Epos. Dessen Dichter läßt mehrmals eine seiner Gestalten mit gewissen bedenklichen, unedlen Vorstellungen und Erwägungen spielen, deren Umsetzung in die Wirklichkeit sehr wohl in ihrer Macht läge, — er läßt sie damit spielen, um eben dadurch ihr tatsächliches Verhalten von der erwogenen Handlungsweise abzugrenzen. Dieses Gedankenspiel, das meist um die Versuchung zur Rache kreist, scheint — ein systematischer Vergleich liegt der Feststellung bis jetzt nicht zugrunde — innerhalb des Heldenepos der *Kudrun* eigen zu sein; jedenfalls steht das Phänomen in engster Verbindung mit der geistig-sittlichen Haltung und „Tendenz" des Werkes. — Nach Eroberung der Hegelingenburg erklärt Hartmut, man sollte nun eigentlich Hochmut mit Hochmut vergelten und die ganze Besatzung mit Schimpf und Schande umbringen (Str. 796 Martin, 2. Aufl., Halle 1902). Später erklärt er Kudrun, daß es durchaus in seiner Macht stünde, sie als Kebse in sein Bett zu zwingen; niemand könne ihn, den Fürsten, dafür zur Rechenschaft nach germanischem Rechte ziehen: *wer hienge mich dar umbe, ob ich iuch mir gewünne ze einer briute?* (Str. 1029). Das wichtigste Beispiel: nach Kudruns Heimführung versagt Hilde der jungen Ortrun zunächst jeden freundlichen Gruß und meint, eigentlich wäre Rache der geziemende Empfang für sie: *daz ich si hieze tœten, daz zœme mir vil baz* (Str. 1581). Immer steht dann aber der Drohende, sich besinnend oder von seinem Gegenüber zur Besinnung gebracht, davon ab, die Tat, mit der seine Erregung umgeht, auszuführen; vielmehr: er hat im Augenblick des grimmigen Redens schon Abstand, und das bittere Wort stellt nur den letzten Wellenschlag seiner Erbitterung dar. Das heißt aber, vom Dichter her gesehen: was er hier seine Gestalt sagen läßt, ist eben das, was er sie in Wirklichkeit nicht tun lassen will, weil die Tat sie mit ihrem edlen Selbst, ihrem *hôhen* und *edelen muot* in Widerspruch setzen würde. Er hebt auf diese Weise seine Gestalten bewußt ab von einer unedlen Haltung, die wohl versucherisch nach ihnen greift, aber nicht Herr über sie wird. Sie erweisen

versöhnt sich nicht mit dem Freunde von einst: der Dichter beachtet eine haarfeine Grenzlinie, jenseits deren sentimentale Weichlichkeit und Rührsamkeit liegen möchte; aber er hebt unaufdringlich das praktische Verhalten des Helden ab von einer Stufe, die an sich im Bereich der Möglichkeiten dieser am Dämonischen teilhabenden Gestalt läge, aber eben überwunden sein soll, aufgehoben in einer klassisch-humanen Stufe. Auf dieser Stufe sind wilde Rachsucht, dämonische Vernichtungsgier und *gemeine* Bedingtheit des Verhaltens durch den Gegenspieler nicht mehr gemäß, weil nicht mehr vereinbar mit Würde und Adel, Freiheit und Offenheit des wahren Menschen, der, trotz aller *Augenblicke* anfällig werdender *Menschheit*, in der Krisis *große Seele* ist.

Auch in dieser letzten Begegnung Wallensteins mit Max, wie in seiner ersten Reaktion auf Octavios Verrat, muten seine Worte wie das Grollen eines abziehenden Gewitters an, dessen Furchtbarkeit sich in den Jugenddramen fessellos ausgetobt hat. Seine Blitze haben gleichsam das Wissen des jungen Schiller um die Gefährdung wie sein Ringen um ein gültiges Bild des Menschen beleuchtet. Der *Unmensch*, der die Helden der Jugenddramen von innen her bedrohte, liegt überwunden zu Füßen des Menschen, so wie einst Python, der Drache dunkler Urwelt, überwunden zu Füßen des Lichtgottes Apollon. Der *Kampf mit dem Drachen* der Un-, der Vormenschlichkeit war eine der Aufgaben und der Taten des Menschen, des Denkers und des Dichters in seiner Zeit — und für das kommende Reich des Menschen, dessen Brust — mit Fug darf wohl hier das große Wort über die Wirkung der Schaubühne als einer moralischen Anstalt angewendet werden — *nur einer Empfindung Raum* geben soll: *es ist diese: ein Mensch zu sein.*

sich mittelbar gerade in der Versuchung als frei, als unabhängig von der äußeren Situation, die ihnen gar wohl die Macht zur unedlen Tat gäbe. Die Haltung aber, von der sie der Dichter distanziert, ist diejenige, die einem älteren, wilderen Weltalter entspräche, — einem Weltalter, das in diesem Generations-Epos durch die Vätergeneration, durch Ludwig, Gerlind und Wate vertreten wird. Möglicherweise geht einiges von dem, was in dem uns vorliegenden Großepos nur noch als Gedankenspiel und Drohung mit Worten auftritt — z.B. jener Gedanke Hartmuts, die Besatzung der eroberten Burg auszurotten —, auf eine frühere Stufe der Sage zurück, auf der es wirklich ausgeführt wurde. Jedenfalls liegt in jenen Äußerungen etwas recht offen Demonstratives, das sich auch sonst in dem Werke geltend macht (z.B. in Kudruns Worten an Hartmut Str. 1032f.): ein idealisierender Zug, der sich siegreich gerade darin kundgibt, daß der Dichter seine Gestalten vom Menschlich-Allzumenschlichen realistisch berührt und versucht, aber nicht überwältigt werden läßt. (Die vorstehenden Ausführungen greifen einem Aufsatz über das Motiv und Problem der Rache in der *Kudrun* vor, den der Vf. in kurzem vorzulegen denkt.)

Forschungsbericht.

Probleme und Ergebnisse der Stifterforschung 1945—1954.

Von

Erik Lunding (Aarhus).

In einem Forschungsbericht über deutsche Prosadichtung im 19. Jahrhundert (Der Deutschunterricht, 1953) betont Fritz Martini, daß wir trotz der Fülle der Forschungsbeiträge erst am Beginn einer wissenschaftlichen Durchdringung der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts stehen. Wer sich darum bemüht hat, die Stifterforschung seit dem ersten Weltkrieg wertend zu überblicken, wird diese Einsicht vollauf bestätigt finden. Die Bestrebungen, Stifters Werk und Wesen zu deuten, haben im Laufe des 20. Jahrhunderts quantitativ stets imposantere Ausmaße angenommen. Die meisten Stifter erläuternden Bücher und Abhandlungen stehen aber im Zeichen der Extensität, der breiten referierenden und mit bekennerischer Note dozierenden Stoff- und Ideenentfaltung. Aus den seit Jahren üblichen popularisierenden Vereinfachungen und der damit in engem Zusammenhang stehenden Grobschlächtigkeit des tragenden Begriffsgerüstes ergibt sich die für die Stifterforschung typische Erscheinung der unermüdlichen Wiederholung des Längstgesagten.

Wo aber neue Deutungen des Menschen und Dichters Stifter vorgelegt werden, wird es gelten zu prüfen, ob sie nur Ausdruck des jeweiligen geistigen Zeitklimas sind, oder ob sie mit dem Werk und Wesen Stifters primär verbunden sind. Immer wieder lesen wir, daß die Erforschung der dichtungs- und geistesgeschichtlichen Zusammenhänge des 19. Jahrhunderts an der noch fehlenden Distanz zu dem zu untersuchenden Gegenstand krankt. Seitdem zwei Weltkriege die schärfsten Zäsuren zwischen den Erlebnishorizont des 19. Jahrhunderts und die heutige Erfahrungswelt gesetzt haben, dürfte eine solche von vornherein gegebene, unaufhebbare Befangenheit des Blickes nicht mehr in Frage kommen. Es verhält sich vielmehr so, daß der „unbehauste" Mensch aus dem Zeitalter der Kriege und Krisen in seiner existentiellen Not mit einer solchen Intensität die überragenden dichterischen Gestalten beschwört, daß das Bild jener als Nothelfer angerufenen Künstler von den Erlebnisformen und -farben des Betrachtenden weitgehend umgestaltet wird. Der verhängnisvolle Sieg der Bekenntniswissenschaft über die Wissenschaft ist keine der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts vorbehaltene Erscheinung. Schon aus der modernen Wolfram von Eschenbach-Forschung könnte manch ein Beispiel erwähnt werden. Wenn in der Stifterforschung die weltanschaulich bedingten Umdeutungen und Akzentverlagerungen eine zeitweise geradezu dominierende Rolle spielen, so läßt uns das ahnen, welche Wirkungen die scheinbar so schlichten Worte Stifters in den Tiefenschichten der geistig Empfänglichen auszulösen vermögen.

Der sich um zeitlose Wahrheitsfindung bemühenden Stifterforschung wird von seiten der kultisch Gläubigen der Vorwurf des Mangels an genügender Ehrfurcht und Pietät gemacht. Wir glauben aber, daß gerade diejenigen, die nicht — wie man vormals sagte — den „schlichten Sohn des Böhmerwalds" als „Weisen von Oberplan" bezeichnen und auch das biblische oder mythisierende Vokabular verschmähen (Hein „der Erz-

vater der Stifterforschung", sein Werk „die Bibel der Stiftergemeinde" usw.), die Möglichkeit haben, die Kunst Stifters in ihrem wahren Wesen zu ergreifen. In der weitläufigen Forschung über Rilke und George, in der sich vielfach auf hagiographischer Basis eine radikale Verwandlung der künstlerischen Werte in kultische vollzogen hat, werden sich — das dürfte schon heute klar sein — Werke wie die Eudo C. Masons und Claude Davids, die sich vor jeder Mythisierung hüten, und in welchen alle Tendenzen nach dieser Richtung hin sofort als solche entlarvt werden, als wertbeständig erweisen.

Schon an dieser Stelle muß aber mit aller Schärfe betont werden, daß die Ablehnung des immer noch weitverbreiteten Stifterbildes, das zum bürgerlich-moralischen oder katholisch-untragischen Leitbild hinaufstilisiert wird, keineswegs eine Infragestellung seiner menschlichen oder künstlerischen Größe bedeutet. Im Gegenteil, die in den enthusiastischen Stifterdarstellungen auf Schritt und Tritt vorkommenden direkten Beteuerungen menschlicher und künstlerischer Vortrefflichkeiten sind nicht imstande, den kritischen Leser darüber hinwegzutäuschen, daß der von seinen Spannungen und Nöten mehr oder weniger erlöste Stifter unweigerlich ins Brav-Bürgerliche und Durchschnittsbiedermeierliche gerät, während gleichzeitig seine Verwortung eigener Lebenserfahrungen den Ton des predigerhaft-moralisierenden Besserwissens annimmt.

Die wirtschaftliche Entwicklung des Verlagswesens hat der popularisierenden und der damit Hand in Hand gehenden harmonisierenden Tendenz Vorschub geleistet. Die Verwischung der Grenzen zwischen forscherlichen Bemühungen und belletristischen Zielsetzungen bedingt das Aufblühen der biographie romancée, einer Gattung, die sich, jedenfalls ansatzweise, auch in der Stifterliteratur bemerkbar macht. Das lebhafte, weite Schichten berührende Stifterinteresse hat in den letzten Jahren eine so umfangreiche Literatur ins Leben gerufen, daß mancher Literarhistoriker vor der „unübersehbar gewordenen" Stifterforschung kapituliert und seine Orientierung auf eine oft leider sehr wenig repräsentative Auswahl beschränkt. Angesichts dieser Lage dürfte sich eine ordnende und kritisch sichtende Berichterstattung rechtfertigen, und dies umso mehr, als manch ein wertvoller Beitrag an ziemlich versteckter Stelle gesucht werden muß, während andererseits vielgenannte und -gerühmte Darstellungen nicht immer einer kritischen Analyse standhalten.

Die Forschung über die Forschung ist allerdings auch schon zu einem beträchtlichen Umfang gediehen. Nach den Übersichten der dreißiger Jahre (Joachim Müller „Zur Beurteilung Stifters", Zeitschrift für Deutschkunde, 1930, Josef Dünninger „Das Stifterbild der Gegenwart", Germanisch-Romanische Monatsschrift, 1931, Franz Hüller in der ausführlichen Einleitung zu „Sämtlichen Werken", Bd. 9, S. 83ff., 1932, Hermann Blumenthal „Über den gegenwärtigen Stand der Stifterforschung", Zeitschrift für deutsche Bildung, 1934 und Mario Pensa in der Abhandlung „A Proposito di Adalbert Stifter", Studi Germanici, 1937) wurde in den fünfziger Jahren das Bedürfnis nach Überblick über die bunte Vielfalt des Geleisteten wieder rege: Karl Josef Hahn „Neue Stifterliteratur", Hochland, 1951, Günther Weydt „Biedermeier und Junges Deutschland. Eine Literatur- und Problemschau", Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1951, Paul Requadt „Über den gegenwärtigen Stand der Stifterforschung", Wirkendes Wort, 1951/52, Otto Jungmair im Anhang zu Alois Raimund Hein „Adalbert Stifter", 2. Aufl., 1952, Erik Lunding in dem Buche „Strömungen und Strebungen der modernen

Literaturwissenschaft", 1952, Kap. 5 „Ein Beispiel. Die Stifterforschung"[1], der anonyme Aufsatz „Growth and Consummation", Times Literary Supplement, 15-7-1952, Kurt Vancsa „Grundsätzliches zur gegenwärtigen Stifterforschung", Adalbert Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Vierteljahrsschrift, 1953 und schließlich das obenerwähnte Forschungsreferat Fritz Martinis „Deutsche Prosadichtung im 19. Jahrhundert". Die seit 1952 erscheinende Vierteljahrsschrift des oberösterreichischen Stifter-Instituts enthält stoffreiche Listen der neueren Stifterliteratur einschließlich der Übersetzungen in fremde Sprachen. Eine noch eingehendere und gründlichere, auch die in deutschen und ausländischen Zeitschriften und Zeitungen publizierten Rezensionen erfassende Bestandsaufnahme der jüngsten Stifterforschung bringt Max Stefl in dem von ihm seit 1949 herausgegebenen „Mitteilungsblatt" der Adalbert Stifter-Gesellschaft. Max Stefl ist ferner an dem als Anhang zu Wilhelm Kosch „Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher" (1953) veröffentlichten Verzeichnis der seit dem vorigen Jahrhundert erschienenen Abhandlungen und Bücher über Stifter wesentlich beteiligt.

Weniger ergiebig ist die von Werner Heck 1954 publizierte Bibliographie „Hundert Jahre Adalbert Stifter", in der das Hauptgewicht auf den Erst- und Frühfassungen liegt. Wenn Heck in der Bibliographie der über Stifter geschriebenen Literatur zwar Bücher und Dissertationen, nicht aber, von einzelnen Ausnahmen abgesehen, in Zeitschriften veröffentlichte Abhandlungen verzeichnet, so läßt sich ein solches Verfahren auf keine Weise rechtfertigen, sind doch, was die Forschung über die Literatur des 19. Jahrhunderts anbelangt, viele in Zeitschriften erschienene Abhandlungen entschieden wichtiger als manche selbständige, die Wünsche eines breiteren Publikums berücksichtigende Publikationen. Es ist ferner Werner Heck nicht gelungen, überzeugende Gründe für seine Nichtbeachtung der letzten 14 Jahre zu geben. Die Magie der runden Zahlen hat augenscheinlich den Verfasser so sehr in ihren Bann gezogen, daß er das Saeculum 1840—1940 mit keinem Jahr überschritten hat. Gewiß ist die bibliographische Erfassung der folgenden Jahre mit einigen Schwierigkeiten verbunden, Schwierigkeiten, die aber dank den Leistungen der Bibliothekare Jahr für Jahr geringer werden, und schon 1951 ist es — um ein gegen das Verfahren Hecks zeugendes Beispiel zu erwähnen — Werner Ritzer gelungen, eine umfangreiche, die ganze Forschung und ferner Übersetzungen berücksichtigende Rilke-Bibliographie zu geben. Angesichts der noch vorherrschenden Abneigung gegen die mühsame positivistische Kleinarbeit ist das Buch Hecks, der es selbst bescheiden als „Versuch" bezeichnet, trotz aller Mängel geeignet, dem Stifterforscher einige nützliche Winke zu geben.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Überblickes sein, alle in der Kosch-Steflschen Bibliographie erwähnten Stifter-Aufsätze, insofern sie seit 1945 erschienen sind, zu besprechen. Jede gründliche Bibliographie wird auch völlig Belangloses verzeichnen

[1] Dieser Überblick bezweckte — das sei zur Abgrenzung vom vorliegenden Forschungsreferat hervorgehoben — nicht in erster Linie die vielen Einzelprobleme der Stifterforschung zu erörtern, sondern am konkreten Medium der Stifterliteratur die Lage der heutigen deutschen, österreichischen und deutsch-schweizerischen Literaturwissenschaft zu veranschaulichen. Diese ausdrücklich unterstrichene Intention hat Günther Müller (vgl. Deutsche Literaturzeitung, 1954, Sp. 26ff.) völlig außer acht gelassen. Wenn er die Nichterwähnung des Stifterbuches E. A. Blackalls als „nahezu grotesk" bezeichnet, sei gefragt, wie es in dem gegebenen Zusammenhang möglich gewesen wäre, ein von einem Engländer in englischer Sprache geschriebenes Werk zu besprechen. — Übrigens ist das Werk Blackalls schon zwei Jahre vorher von mir besprochen worden, vgl. Erasmus, 1950, Sp. 339—343.

müssen. Andererseits bedeutet die Nichterwähnung einer Abhandlung keinesfalls, daß der betreffende Beitrag wissenschaftlich unzulänglich ist, denn besonders einige in amerikanischen Zeitschriften publizierte Aufsätze waren uns nicht erreichbar. Von den vielen in den letzten Jahren verfaßten ungedruckten Dissertationen konnte nur ein Teil erfaßt werden. Um das in Sammel- und Einzelbesprechungen Mitgeteilte nicht einfach zu wiederholen, bemühen wir uns um eine synthetischere Sicht, in der der einzelne Beitrag in einen übergreifenden Zusammenhang eingeordnet wird. Da die Forschung des letzten Jahrzehntes in mancherlei Hinsicht auf frühere Traditionen und Intentionen zurückweist, ist Rückblick und Rückgriff unbedingt notwendig. In der Zwiesprache des Dichters mit den wechselnden Zeitströmungen und Zeittendenzen werden Züge, die unverkennbar dem Gesichte Stifters eigen sind, sichtbar.

Es mutet merkwürdig an zu beobachten, wie wenig Stifter eigentlich imstande war, auf die zeitgenössischen Dichter Eindruck zu machen. In den autobiographischen Werken seiner österreichischen Landsleute, selbst bei Grillparzer und der Karoline Pichler, sucht man vergebens einen Hinweis auf die Existenz Stifters. In dem Briefwechsel der Annette von Droste-Hülshoff[2] taucht Stifter nur einmal ganz flüchtig auf, und zwar als fromm-deutschtümelnder Dichter vermummt. Gottfried Keller lehnt den Naturschilderer Stifter als Tüftler ab[3]. Er sieht schon im Portrait Stifters den Philister[4]. Es überrascht weniger, daß das Wilhelminische Zeitalter keinen wirklichen Zugang zu dem Werke Stifters fand. Wie wenig Stifter allem Realismus zum Trotz die Wirklichkeit des gelebten Lebens gestaltet, geht mit aller Deutlichkeit aus der Rezeption und Reaktion dieser materialistisch-realistisch eingestellten Zeitläufte hervor. Selbst der große österreichische idealistische Stifterprophet Alois Raimund Hein steht in seiner grundlegenden Stifterbiographie — „Adalbert Stifter. Sein Leben und seine Werke“ (1904, 2. Aufl., 1952) — noch unter dem Eindruck dieses Zeitgeistes.

Während unsere Zeit durch nichts so sehr beeindruckt wurde wie durch das Stiftersche „Evangelium“ des *sanften Gesetzes*, der harmonischen mâze, des leidenschaftslosen Lebens, fanden diese Werte im Zeitalter einer blühenden Prosperität durchaus keine Anerkennung. Hein witterte in dem Kult einer leidenschaftslosen Natur eine Verkleinerung des Menschen als eines emsig für das Wohl der Mitwelt schaffenden Wesens (vgl. seine Biographie, 2. Aufl., S. 217f. und S. 366), und in dem Glaubensbekenntnis der Vorrede zu den *Bunten Steinen* spürte er eine mißgünstige Beurteiler abwehrende „kaltblütige Verstocktheit des Besserwissens“ (S. 403). Den „leidenschaftslosen Ledermann Witiko“ mußte er ablehnen (S. 694). Eine auf ihre technischen und zivilisatorischen Errungenschaften pochende und um materiellen und sozialen Gewinn unermüdlich schaffende und raffende Zeit hatte für die Lebensweisheit Stifters kein Organ. Erst aus der Reaktion auf dieses Zeitempfinden ist ein tieferes Verständnis Stifters geboren worden.

Niemals ist das Werk Stifters so sehr in Vergessenheit gesunken, daß von einer eigentlichen Entdeckung Stifters die Rede sein kann, und schon gegen Ende des

[2] Die Briefe der Annette von Droste-Hülshoff, hrsg. v. Karl Schulte-Kemminghausen, Bd. II, 1944, S. 433.

[3] Brief an H. Hettner vom 15. Okt. 1853.

[4] Brief an Emil Kuh vom 28. Juli 1872.

vorigen Jahrhunderts wurden gewisse Vorbedingungen einer Stifterrenaissance geschaffen. Das Ablaufen der Schutzfrist im Jahre 1898 bahnte eine weit größere Verbreitung seiner Schriften durch neue Ausgaben an. Das für die Wirkungsgeschichte wichtigste Ereignis wurde die Aufnahme mehrerer seiner *Studien* in die Reclamsche Universalbibliothek. Gleichzeitig bereiteten neue geistige Impulse einer positiveren Wertung den Weg. Die in der damaligen Kunst und Dichtung spürbare Vorliebe für ein differenzierteres, die feinsten Nuancen erfassendes Sehen ermöglichte ein tieferes Verständnis der als langatmig gescholtenen Naturschilderungen Stifters. Die heimatliche Note, die sich stofflich und motivisch in manchem Naturgemälde Stifters bemerkbar macht, verschaffte ihm viele Verehrer in den der Heimatkunst huldigenden Kreisen. Stifters Flucht vor dem Zivilisatorischen und sein rousseauistischer Kult eines naturhaft idyllisierten Daseins machten ihn zu einem Liebling der Jugendbewegung. Für die Breitenwirkung zeugen die immer häufiger werdenden Ausgaben in „Volksbüchereien", in „Hausbibliotheken", für „jung und alt", für „ländliche Wohlfahrts- und Heimatpflege" usw. Äußerst symptomatisch für Stifters einzigartig janusköpfige Kunst ist aber die Tatsache, daß sich diese einerseits in der Gestalt des „Hausschatzbuches" geltend machen konnte und andererseits imstande war, verfeinerten kunstaristokratischen Anforderungen zu genügen. Von Nietzsche und seinen Jüngern sind die ersten großen Eroberungen in der Stifterforschung gemacht worden. Dieser kleine, aber wichtige Ausschnitt der Geschichte seiner Wirkung verdient eine besondere Würdigung. An der Spitze steht Ernst Bertram.

Als Bertrams „Studien zu Adalbert Stifters Novellentechnik" im Jahre 1907 erschienen, brachten die Literarhistoriker von damals dem Werke wenig Verständnis entgegen, man hielt sich vielmehr über die „unglaublich gesuchte Darstellungsform" auf, eine Form, die übrigens einem späteren, an eine solche Kost längst gewöhnten Geschlecht überhaupt nicht mehr auffällt. Bemerkenswert sind aber die hauptsächlich in der Schule Nietzsches erworbenen neuen Perspektiven. Nachdem schon Sauer gegen das Dogma der Leidenschaftslosigkeit Stifters protestiert hatte, erkennt Bertram, daß Stifters monoman anmutender Kampf gegen die Leidenschaft nur vor dem Hintergrund einer gegenteiligen Tiefenstimmung überhaupt psychologisch verständlich wird. Bertram sieht, daß der von jedem Maria-Wuz-Optimismus abgerückte Stifter ein „philosophischer Dichter" ist, der „eine ganz persönliche Wertung von Sein und Sollen durch das Medium seiner Kunst" ausspricht (S. 5), und er spürt ferner im österreichischen Geistesleben eine in einem tiefen Pessimismus wurzelnde unbewußte Philosophie der Lebensangst. Damit sind spätere Erfahrungen der Existenzphilosophie auf dem Wege der Umschreibung vorweggenommen. Auch sonst findet man in dieser bald ein halbes Jahrhundert alten Schrift Erkenntnisse, die die moderne Stifterforschung noch nicht genügend ausgewertet hat, wie etwa die, daß die theoretisch formulierten Anschauungen Stifters als Versichtbarung eines latenten Grundgefühls zu betrachten sind. Angesichts der heutigen opinio communis, daß die das sprachliche Wortkunstwerk interpretierende Forschung im wesentlichen eine Errungenschaft der vierziger Jahre sei, ist hervorzuheben, daß Bertram mit seinen eindringlichen sprachstilistischen Analysen bedeutend weiter gekommen ist als derjenige moderne Stifterforscher, der am stärksten auf diese Methode schwört, nämlich Curt Hohoff in dem Werke „Adalbert Stifter. Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts" (1949). In Bertrams feinfühliger Zergliederung der technischen und

sprachstilistischen Kunstmittel Stifters wirkt sich der Zeitgeist des Impressionismus positiv aus. Es ist für das differenzierte und nuancierte Sehen symptomatisch, daß J. P. Jacobsen mehrmals zum Vergleich herangezogen wird. Um kein einseitiges Bild der Leistung Bertrams zu geben, sei schließlich hervorgehoben, daß sich das Zeitverhaftete auch nach der negativen Seite hin geltend macht. Das positivistische Verfahren des Ableitens hat Bertram noch nicht überwunden, und so werden z.B. viel zu enge Beziehungen zwischen Jean Paul und der Spätromantik einerseits und Stifter andererseits vorausgesetzt.

Während in dem Buche Bertrams über Stifters Novellentechnik *Der Nachsommer* nur am Rande auftaucht, steht dieser Roman in dem bekannten Stifterkapitel des Werkes „Friedrich Nietzsche. Versuch einer Mythologie" (1918) im Zentrum der Erörterungen, und zwar zu einer Zeit, wo eine vollständige Neuausgabe noch nicht vorlag. Wie Nietzsche so beurteilt auch sein Jünger Bertram diesen Roman durchaus positiv. Was die auf den ersten Blick befremdende Begegnung Nietzsches mit Stifter betrifft, so spürt Bertram eine geheime geistige Beziehung zwischen Stifters „eingeborener Herbstseligkeit" und Nietzsches „tiefer Oktoberseligkeit der Seele", und er erkennt ferner — und zwar mit vollem Recht —, daß gerade die einzigartige Utopie-Struktur des Stifterschen Romans Nietzsche ganz besonders anziehen mußte. Das unbedingt schönste — aber keineswegs wissenschaftlich ergiebigste — Stifterbuch des letzten Jahrzehnts, Walther Rehms kleines Werk „Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung" (1951), knüpft sowohl was die Idee als auch was die Form angeht, unmittelbar an Bertrams *Nachsommer*-Kapitel an. Hier wie dort wird eine „Seelenjahrszeit" in einer mehr künstlerischen als professoralen Tonart veranschaulicht. Während aber Bertrams Auffassung in der psychologischen Einsicht Nietzsches wurzelt, daß nur ein fortwährend Leidender solch ein Glück habe erfinden können, steht Rehm so sehr unter dem Einfluß der heutigen harmonisierenden Richtung, daß die tragischen Untergründe der nachsommerlichen Milde und Reife niemals in ihrer zerstörenden Gewalt sichtbar werden.

Noch aufschlußreicher als Bertrams Nietzschebuch ist für die Erkenntnis der Wesensverwandtschaft und Wesensverschiedenheit Nietzsches und Stifters seine Abhandlung „Nietzsche die Briefe Adalbert Stifters lesend" (Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft, 1925). Nietzsches Anzeichnungen in einem der Briefbände Aprents sind mehr als eine bloße Kuriosität. Hier sei, auch über die Kommentierung Bertrams hinaus, Folgendes hervorgehoben. Es handelt sich um das ungemein erregende Schauspiel des stillen Zwiegespräches zweier großer Einsamer. Wie Kierkegaard in der Leidenschaft subjektiv-existentiellen Erlebens einen Lessing oder Goethe deutet und umdeutet, so tragen auch Nietzsches akzentuierende und isolierende An- und Auszeichnungen eine unverkennbar subjektivistische Note. Gleichzeitig ist Nietzsche aber — und hier wirkt sich der Spürsinn der Existentiell-Einsamen positiv aus — imstande, jeden leisen Anklang an seine *Zarathustra*-Welt zu ergreifen. Daß manches Wort Stifters, mit den Augen Nietzsches geschen, einen härteren und schärferen Akzent bekommt, ist unleugbar, andererseits erkennt man aber auch auf den Spuren der Sympathiezeichen Nietzsches, in welchem Grade Stifter negativ durch seine schroff-polemische Ablehnung zeitgenössischer dichterischer und politischer Tendenzen und positiv durch seine Visionen und Traumgestaltungen eines höheren und reicheren Lebens *Zarathustra*-Stimmungen, sei es auch nur keimhaft, vorbereitet. Es wäre gewiß eine lohnende Auf-

gabe, diesen den Rahmen des Biedermeiers sprengenden Zügen im Werke Stifters nachzugehen. Hingewiesen sei hier nur auf den *Hagestolz* mit seiner inhumanen Humanität: *Wer zuweilen nicht den Steinblock der Gewalttat schleudern kann, der vermag auch nicht von Urgrund aus zu wirken und zu helfen* (*Studien*, Bd. II, S. 370, Inselausg., 1939).

Während die im Zeichen Nietzsches und Georges stehende Stifterforschung anfangs eine Fülle von neuen und fruchtbaren Einsichten brachte, fand gerade um die Zeit, in der das Stiftersche Spätwerk für weitere Kreise wiederentdeckt wurde, ein jäher Umschwung statt. Diese gewiß nicht zuletzt unter dem Eindruck der wachsenden Popularität Stifters entstandene rückläufige Entwicklung erreichte 1931 mit Friedrich Gundolfs Buch „Adalbert Stifter" ihren Gipfel. Schon im Jahre 1919 befindet sich Bertram auf dem Rückzuge. Seine Bonner Rede über „Adalbert Stifter, Wesen und Welt" (vgl. „Deutsche Gestalten", S. 194ff.) beweist es. Noch spürt er in Stifters Prosa die „Dämonie des Einfachen", die Vermählung des Volkstümlich-Kindlichen mit dem Adligen, aber nur zu gern betont er — auch das eine Nietzschegebärde — das Ludwig Richterhaft-Treuherzige, das Schwerfällig-Pedantische, das Deutsch-Didaktische. „Die ewig deutsche Mischung von Traum und Pedanterei" (S. 201f.) habe in Stifter eine unvergeßliche Form gewonnen. Er wird zu einem Domherrn oder alten Pfarrherrn verharmlost. In Bertrams Rede zum 60. Todestag Stifters 1928 „Adalbert Stifter als Dichter der Frühe" (vgl. „Deutsche Gestalten", S. 223ff.) kommt schon eine an Gundolf mahnende kritisch-überlegene Skepsis zum Vorschein, mag auch im Einklang mit der gesteigert-rhetorischen Stilform noch manches rühmende Wort fallen. Bertram spricht jetzt von dem einfachen Werk „dieses Kleinmeisters aus der 'Donauschule'" (S. 225), er spürt eine bürgerlich meistersingerliche Beschränkung und Hans Sachsische Begrenztheit. Schließlich sei, um das Wetterwendische der Interpretationskunst zu illustrieren, angedeutet, daß die Metaphorik des Herbstlichen und Abendrötlichen, die im Nietzschebuch die Kunstwelt Stifters symbolisierte, in dieser dem Vaterländischen und Völkischen huldigenden Rede durch die Metaphernsprache der reinen Frühe und des jugendlich-morgenfreudigen Aufbruches abgelöst worden ist. So blieb der große Anreger Bertram hinter seinen eigenen Anfängen zurück.

In der Einleitung zu seinem Stifterbuch setzt sich Gundolf mit dem Nietzschekapitel der Stifterforschung auseinander, und zwar in einer völlig unzureichenden Weise, da er sich auf den bekannten Aphorismus 109 aus *Menschliches Allzumenschliches* Abt. II beschränkt, um durch diese Taktik ein existentielles Problem zu einem rein stilistischen zu verharmlosen. In seiner Wertung des Menschen und Dichters Stifter wiederholt Gundolf — nur in ungleich virtuoserer Formulierung — die Vorurteile eines vergangenen Zeitalters. Stifters Zurückdrängen des Dionysischen und Faustisch-Titanischen, das schon in den dreißiger Jahren für weite Kreise ein so eindrucksvolles Erlebnis wurde, wird bei Gundolf noch als etwas Negatives gebucht. Seine Abneigung gegen „den seelisch auf der Kinderstufe" stehengebliebenen „Haus- und Familienidylliker" Stifter ist so groß, daß dieser sonst so feinhörige Forscher für Stifters abgründige Kunst des Nicht-Sagens im Bereich des Seelischen wie etwa im *Waldgänger* und im *Beschriebenen Tännling* taub ist. Gundolfs Wertung des *Witiko* bedeutet einen absoluten Tiefpunkt in seiner oft so großartigen literarkritischen Tätigkeit.

In seinen überkritischen Betrachtungen hat es Gundolf auch auf die spezifisch österreichische Stifterverehrung abgesehen. In der Wirkungsgeschichte Stifters spielen

die dem Dichter huldigenden, ihn aber auch kritisierenden österreichischen Stimmen jenseits der eigentlichen Fachwissenschaft eine wesentliche Rolle. Erwähnt seien hier nur einige der klangvolleren Namen. An der Spitze steht Rosegger, dessen Pilgerfahrt im Jahre 1867 zu dem vor dem Sterben stehenden Stifter Hein (S. 785f.) ausführlich schildert. Der kommentierende Neuherausgeber Jungmair macht aber in seinem stoffreichen Anhang nicht darauf aufmerksam, daß Roseggers rührender Bericht in der Hauptsache als reines, aus späterer Verehrung geborenes Phantasieerlebnis betrachtet werden muß, wie es der Roseggerforscher Rudolf Latzke in der Abhandlung „Roseggers Bekenntnis zu Stifter" (Adalbert Stifter-Almanach für 1947) nachgewiesen hat. Latzke erkennt, daß Roseggers warme Empfehlung des *Nachsommer* und der Briefe Stifters mit einem Seitenblick auf Heckenast geschrieben ist. Sicher ist aber, daß der alte Rosegger, der auch die tragischeren, leidenschaftlicheren Züge in Stifters Gesicht erspürt hat, das Werk Stifters viel intensiver erlebte, als es sonst die führenden Geister zur Zeit des Ersten Weltkrieges vermochten.

Über Stifter hat sich Hugo von Hofmannsthal in dem Aufsatz „Stifters 'Nachsommer'" (Ariadne. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft, 1925) geäußert, einem Essay, der als eine wenig glanzvolle Leistung dieses großen Interpreten österreichischer Geistigkeit hingestellt werden muß. Er ist darüber nicht im klaren, in welchem Grade die *Nachsommer*-Welt eine souveräne Eigenwelt und eine ureigene Schöpfung Stifters ist. Irreführend ist vor allem seine Betonung des staatlichen Hintergrundes, das Heranrücken an den Staatsroman, an Zusammenhänge, in denen Hofmannsthal selber tief verwurzelt war. Hinzu kommt, daß er den Stil- und Gestaltproblemen nicht nachgeht.

Großes Verdienst um die Stifterforschung hat sich Hermann Bahr erworben, mag auch der Titel seines Essays „Adalbert Stifter. Eine Entdeckung" (1919) keineswegs den Tatsachen entsprechen. Wer der Geschichte der allmählichen Eroberung der Stifterschen Kunstwelt nachgeht, wird gewiß die Neugewinnung des *Witiko* als das größte Ereignis in diesem Prozeß bezeichnen; gleichzeitig muß man sich aber darüber wundern, wie wenig diese sowie Bahrs spätere Schrift über „Stifters 'Witiko'" das Verständnis dieses Romanes förderten. In dem ersten epochemachenden Essay ist nicht einmal der Ansatz zu einer Analyse des *Witiko* vorhanden. Das Büchlein ist ein kräftiger Trompetenstoß, eine persönlich gestaltete glühende Beteuerung des hohen Wertes des *Witiko* und des *Frommen Spruches*, während gleichzeitig die *Studien* zu Handübungen degradiert werden. Auch in der späteren *Witiko*-Forschung ist die Diskrepanz zwischen den Beteuerungen und den Beweisen manchmal recht fühlbar. Der Kulturpropagandist Bahr hofft auf eine kommende Stiftermenschheit, durch die erst Österreich zu seinem wahren Wesen erlöst werde, und zum Heil dieses Reiches glaubt er gegen die vom Westen eindringende Geistigkeit protestieren zu müssen. Wie aber das Schaffen Bahrs in mancherlei Hinsicht im Zeichen des Paradoxes steht, so auch dieser Essay, denn erst durch das Erlebnis des streng stilisierten Rhythmus Georges und der Artistik französischer Prosaisten hat Bahr einen Weg zu *Witiko* gefunden.

Der glänzende Essayist Richard von Schaukal hat 1926 seine Aufsätze über Stifter unter dem Titel „Adalbert Stifter. Beiträge zu seiner Würdigung" publiziert. Wie Bahr tritt er als hymnischer Verehrer des spezifisch Österreichischen auf. Sehr früh hat er entscheidende Wesenszüge Stifters gesehen. Schon 1905 spricht er von

dessen „Leben der Enttäuschungen, der Vereinsamung". Sein 1924 geschriebener Essay über Stifters Stil kennzeichnet sich durch seinen fortwährenden Konflikt zwischen kühler kritischer Erkenntnis und warmem patriotischem Bekenntnis, aus dem sich eine eigentümliche pointierte Paradoxie ergibt. Richard v. Schaukal hat einen scharfen Blick für technische und sprachstilistische Unzulänglichkeiten bei Stifter, diesem „großen Schriftsteller, ohne schreiben zu können". Wie aber trotz aller Mängel innerlich ein vollkommener Stil geschaffen wird, dies Rätsel vermag er nicht zu lösen, und es ist noch lange nicht gelöst worden, wie überhaupt ein Stilelement und Stilstruktur gleichmäßig berücksichtigendes Studium noch in den Anfängen steckt.

Wenn wir bei Richard v. Schaukal lesen, daß „bereits ein hektischer Snobbismus um den schlichten Mann des Maßes und der Freiheit" „leidige Verzückungsveitstänze aufzuführen" beginnt, so zeugt das von der Stärke der seelischen Ausstrahlungskraft des Stifterschen Wortes schon in den zwanziger Jahren. Die in den folgenden Jahren immer steiler werdende Kurve seines Ruhmes läßt sich an den Auflageziffern ablesen; schon am Ende der dreißiger Jahre war z. B. *Der Nachsommer* in der Inselausgabe in etwa 50000 und *Witiko* in etwa 32000 Exemplaren verbreitet. Es erübrigt sich hier, die Hauptlinien dieser Entwicklung sowie ihre Ursachen und Triebkräfte im einzelnen zu verfolgen, dafür sind sie zu bekannt. Immer mehr wurde Stifter von den Lebensmächten der unmittelbaren Gegenwart usurpiert und in die Lebenskämpfe unserer Zeit hineingerissen. Im Dienste der jeweiligen Sendung wurde er verharmlost, vereinfacht, vergröbert und bisweilen völlig entstellt. Er mußte ihm durch und durch wesensfremden Zielen Vorspanndienste leisten. Er wurde zum christlich-bürgerlich-biedermeierlichen und zum antichristlich-antibürgerlich-heroischen Dichter gestempelt. Dies in den dreißiger Jahren vorbereitete Verfahren ist für die vierziger Jahre — und zwar nicht nur für ihre erste Hälfte — kennzeichnend. Jede Deutung „für unsere Zeit" bedeutet eine ernste Gefahr in unserem Bestreben, die aus einer unwiederholbaren Zeitkonstellation geborene einmalige künstlerische Leistung zu interpretieren. Die — immer weltanschaulich fundierte — Verkündigung arbeitet vornehmlich mit Abstrakta, mit Begriffen voll starker Suggestionskraft, welche, wenn die Epochengrenzen überschritten werden, unmerklich mit neuen Inhalten gefüllt werden. Um diesem Übelstand Einhalt zu tun, ist eine semantisch orientierte, feinste Wortnuancen registrierende Geistesgeschichte notwendig.

Eine kleine Schrift von Grete Preuer „Das Werk Adalbert Stifters und seine Lebenskraft für unsere Zeit" (1938) ist Ausdruck einer Neubesinnung auf Adalbert Stifter, „weil die bisherige Deutung uns nicht mehr zusagt". Die Verfasserin zieht im Namen Stifters gegen Vernunft, Aufklärung und Christentum zu Felde und tritt für instinktbetontes Handeln und mitleidlose Härte ein. Als Stifter, der schon seit Jahren als der große Helfer in der Not beschworen worden war, in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre als Leitbild und Vorbild, und zwar als der Mann des Maßes, der Prophet der Leidenschaftslosigkeit, der unermüdliche Verfechter des *sanften Gesetzes* verehrt wurde, war damit ein Bild geschaffen, das sich mit dem obigen, durch Kurzschlüsse, Trugschlüsse und grobe Entstellungen zuwege gebrachten Zerrbild nicht vergleichen läßt. Dennoch liegt eine oft radikale stilisierende Vereinfachung vor. Der Beschwörer eines Ideals wird mit dem Ideal identifiziert. Das Werk als solches gilt nur wenig, denn die Sinnmitte wird in den daraus gewonnenen Ideen gesucht, die zur Lehre verkrustet

weitervermittelt werden können. Solche Schriften sind oft von Menschen geschrieben, denen Stifter in apokalyptischen Stunden zum Erlebnis wurde, dennoch wird das Existentielle ins Didaktische verdünnt. So heißt es z.B. in „Adalbert Stifter als Erzieher" (Bildung zum Menschen, H. 4, 1948) von Wilhelm Stodt „Herzhafte und kluge Worte vernehmen wir insbesondere über die Erziehung und Bildung der Mädchen und Frauen" (S. 22). In dem ein höheres Niveau vertretenden Büchlein von Theodor Pütz „'Witiko' als Urbild des politischen Menschen" (Klassiker der Staatskunst, 1950) wird Witiko als der Gott verantwortliche Homo politicus dem machiavellistisch-demagogischen Homo politicus gegenübergestellt. Erich Fechners in einem Gefangenenlager konzipiertes Buch „Recht und Politik in Adalbert Stifters 'Witiko'" (1952) deutet den *Witiko* vor dem Hintergrund des Traditionsstromes des abendländischen Rechtsdenkens.

Der aus dem ausweglosen Chaosgefühl geborene Drang nach ewigen Urbildern ist gewiß imstande, die relativierenden und historisierenden Tendenzen der Literaturwissenschaft zu überwinden, es fragt sich nur, inwiefern noch Literaturwissenschaft übrig bleibt. Beiträge zur Erkenntnis der Zeitlage, wie sie sich nach dem Kriege gestaltete, geben ferner Eduard Böger „Adalbert Stifter und unsere Zeit" (1947) und Wilhelm Hausenstein „Adalbert Stifter und unsere Zeit" (1948). Bewußt popularisierend ist die Schrift Liselotte Hoffmanns „Adalbert Stifter und Wien" (1946), die sich deshalb ebensowenig wie das Büchlein A. Roeßlers „Der unbekannte Stifter" — es handelt sich in erster Linie um den Briefschreiber Stifter — mit fachwissenschaftlichen Maßstäben messen läßt.

Daß die außerhalb der literaturwissenschaftlichen Gilde entstandene Stifterliteratur auch höchst fesselnde und eigenartige Leistungen aufzuweisen vermag, zeigt das Buch Hermann Augustins „Dante — Goethe — Stifter. Das fromme Weltbild des Dichters" (1944). In diesem Werk eines Schweizer Landarztes, das, „unbekümmert um das, was andere dazu sagen", zum Teil „auf den einsamen Gängen durch Wiesen und Wälder, über Heide und Moor, die Kranken besuchend" ausgesonnen ist, hat sich die bisher reinste Apotheose Stifters vollzogen. Das Buch ist eine Pilgerfahrt in die ewig göttlichen Fernen, wo sich in der Unendlichkeitsmystik Stifter mit Goethe, Hölderlin, Dante, Eckhart und dem Heiligen von Assisi begegnet. Die kleinsten Details in der Dichtung Stifters reißen Unendlichkeitsperspektiven auf. Das Adjektiv „elektrisch" stehe im Zusammenhang mit dem „fünkelîn" Eckharts und das Wörtchen „silbern" führe in die christlichen Mysterien hinein. Das Licht wird Urlicht. Legt man neben dieses Werk Hermann Augustins die ebenfalls sehr umfassende, zwei Jahre später veröffentlichte tiefenpsychologische Studie Alfred Wintersteins über „Adalbert Stifter", in der der Dichter durch einen nur in der Phantasie der gröbsten Freudianer erdenkbaren Sumpf von Schmutz und Kot gezogen wird, so steht man zwei Bildern Stifters gegenüber, die als kaum überbietbare Kontraste bezeichnet werden müssen. Angesichts solcher und ähnlicher Ergebnisse entsteht ein lebhafter Wunsch nach einer aus der Ehrfurcht vor dem Worte geborenen Forschung.

Die in den späteren Jahren als Reaktion auf die bunte Fülle der wort- und werkfernen Auslegungen spürbare Rückbesinnung auf die einfachen philologischen Urtatsachen hat in der Hölderlinforschung besonders augenfällige Erfolge erzielt; ferner zeigen die schon gewonnenen Resultate der modernen Goethephilologie, wie wenig

eine einst so bewunderte Leistung der alten positivistischen Forschung wie die Sophien-Ausgabe die heutigen Ansprüche zu befriedigen vermag. Auch die nach dem Vorbild der Sophien-Ausgabe von August Sauer am Anfang dieses Jahrhunderts ins Leben gerufene Ausgabe der „Sämmtlichen Werke" Adalbert Stifters vermag trotz ihres hohen Verdienstes nicht auf Endgültigkeit Anspruch zu erheben. Wegen ihrer für die ganze Forschung grundlegenden Bedeutung muß sie auch in diesem Bericht kurz besprochen werden, obgleich seit vielen Jahren kein neuer Band erschienen ist.

Eine bibliographische Beschreibung der Prager Gesamtausgabe gibt Werner Heck in seiner obenerwähnten Stifterbibliographie (S. 62ff.), er vergißt aber, auf die für die Benutzung entscheidende Tatsache hinzuweisen, daß Band 17, 18 und 19 (= Briefwechsel, Bd. 1—3) auch in einer zweiten wesentlich erweiterten und in den Anmerkungen verbesserten Auflage vorliegen. Noch vor dem Zweiten Weltkriege wurde das baldige Erscheinen der beiden noch ausstehenden Bände (Bd. 13 und 25) angekündigt. Die Drucklegung fand während des Krieges statt, der ganze Lagerbestand sei aber — so glaubte man lange — dem Kriege zum Opfer gefallen. Ein paar Jahre nach dem Ende des Krieges tauchten indessen die beiden Bände — und zwar jeder in zwei Exemplaren — wieder auf, sie sind aber trotz neuer Ankündigungen eines — sehnlichst erwarteten — baldigen Erscheinens bis heute nicht veröffentlicht worden. Dies ist umso bedauerlicher, als wir erst auf Grund dieser Texte die Möglichkeit gewinnen, die künstlerische Leistung bis ins Letzte zu überblicken, und außerdem — nach schon bekannten Auszügen zu urteilen — seelengeschichtlich höchst wichtige, oft geradezu erschütternde Urkunden (vgl. *Mein Befinden*) zu lesen bekommen werden. Für die künstlerische Beurteilung des Spätstils Stifters ist *Der fromme Spruch* von ausschlaggebender Bedeutung. Der uns vorliegende, von Aprent verschlimmbesserte Text muß aber, wie Gustav Wilhelm, der Herausgeber des 13., die „Erzählungen" enthaltenden Bandes der Prager Ausgabe mitgeteilt hat[5], an etwa 130 Stellen korrigiert werden. Da Aprents eigenmächtige Eingriffe eine Normalisierung erstreben, werden uns augenscheinlich, solange Band 13 im Erscheinen begriffen ist, gerade viele der stilwesentlichsten Züge dieser eigenartigen Erzählung vorenthalten.

Wenn es einmal gelingt, alle 25 Bände der Prager Ausgabe unter Dach und Fach zu bringen, so ist jedoch damit nur ein vorläufiges Ziel erreicht. Die in den ersten Jahrzehnten publizierten Bände sind in editionstechnischer Hinsicht längst völlig veraltet. Während die späteren Schriften mit keinem Lesartenapparat versehen sind, wird in den Lesarten der *Studien* — wie auch in der Sophien-Ausgabe — ein gewaltiger Ballast mitgeschleppt. Aus dem Wust des Nichtwissenswerten muß das Wesentliche mühselig gesammelt werden. Feinere, differenzierendere Einteilungskriterien, die einen wirklichen Überblick ermöglichen und den Zeugungsprozeß selber sichtbar machen, suchen wir vergebens. Der Versuch, im Lesartenapparat den Unterschied zwischen Urfassung und *Studien*-Fassung zu veranschaulichen, war, wie Sauer schon 1926 bekennt[6], von vornherein zum Scheitern verurteilt. Sehr zu begrüßen ist es dagegen, daß in der Darstellung der Textgeschichte sprachstilistische Probleme erörtert werden. Im Gegensatz zu der sonstigen Breite der Dokumentation wird aber die Darstellung dieser für das Verständnis der künstlerischen Gestaltung entscheidenden Merkmale

[5] Adalbert Stifter-Almanach für 1947, S. 15.
[6] Euphorion, Bd. 27, S. 272.

in einer solchen additiv-summarischen Form gegeben, daß die hier liegenden wertvollen Ansätze nicht zu voller Wirkung gekommen sind. Die im Jahre 1940 publizierte zweite Auflage des 1904 erschienenen ersten Bandes läßt sowohl in textkritischer als auch in editionstechnischer Hinsicht gewisse Fortschritte erkennen. Entscheidend ist vor allem, daß die Urfassungen der drei ersten Erzählungen jetzt als Sonderpublikation vorliegen. Es ist sehr zu hoffen, daß auch die folgenden Bände, die selbst in vielen größeren wissenschaftlichen Bibliotheken nicht — oder nicht mehr — vorhanden sind, in einer zweiten Auflage erscheinen werden; nur wäre zu wünschen, daß man viel radikaler vorgeht als beim ersten Band. Wie die Anfänge der Stifterforschung überhaupt in einem ganz besonderen Grade im Schatten der positivistischen ableitenden Kausalitätsbetrachtung stehen, so auch die Einleitungen zu den *Studien* und den *Bunten Steinen* in der Prager Gesamtausgabe. Wenn aber nun in der zweiten Auflage des ersten Bandes die Einleitung Sauers unangetastet bleibt, und zwar mit der Begründung, daß es sich hier um einen bedeutenden Abschnitt in der Geistesgeschichte um Stifter handelt, so wird damit das Prinzip der pietätvollen Retrospektion in einem für das Gedeihen der Forschung beunruhigenden Grade überspannt. Was eine Modernisierung der Prager Gesamtausgabe anlangt, wäre in aller Kürze Folgendes hervorzuheben: Nötig sind Einleitungen, die über die wesentlichen Probleme der Genesis hinaus auch die Form- und Wesensstruktur der jeweiligen Dichtung gebührend berücksichtigen. Die sprachstilistischen Fragen sind in erweiterter Form und in differenzierender Sicht zur Darstellung zu bringen. Die geographische Namen registrierenden Listen, die im Zeitalter des Naturalismus den realistischen Gehalt der Kunst Stifters dokumentieren sollten, haben dagegen keine Existenzberechtigung mehr. Auch die Personennamen erfassenden Listen sind, abgesehen von *Witiko*, überflüssig. Zu empfehlen wäre im Hinblick auf die Dichtungen Stifters ein Sachkommentar, allerdings von einem viel mäßigeren Umfang als der Realkommentar der großen, auch von Sauer ins Leben gerufenen Grillparzer-Ausgabe, die bekanntlich mit positivistischem Ballast schwer befrachtet ist. Wünschenswert wäre schließlich ein den sprachlichen Einzelproblemen gewidmeter, kurzer Kommentar nebst einem im Dienste der weltanschaulichen und wortkünstlerischen Probleme stehenden, Bildbereiche, entscheidende Wortfelder und begriffliche Schlüsseltermini erfassenden Wörterbuch.

Die Frage, in welchem Grade der Wortlaut Stifters durch die Prager Gesamtausgabe gesichert ist, läßt sich noch nicht mit voller Sicherheit beantworten. Daß die Herausgeber mit Gustav Wilhelm und Franz Hüller an der Spitze in mühevoller Kleinarbeit Unschätzbares geleistet haben, ist sicher; eine letzte textkritische Vollendung lag aber nicht im Bereich des Möglichen. Wie die Sophien-Ausgabe zustande kam, ehe das handschriftliche Material in seiner Gesamtheit zu überblicken war, so auch die Prager Ausgabe, die in den einzelnen Bänden meistens nur Splitter von Handschriften zu verzeichnen vermag, während später größere Handschriften aufgetaucht sind, die aber von der germanischen Philologie noch nicht erobert sind. Nach kleinen Hinweisen zu urteilen, befindet sich vieles wahrscheinlich in Jerusalem; über sehr wertvolles Material verfügt ferner Martin Bodmer (*Witiko*, *Der beschriebene Tännling*, *Der Waldgänger*, letztere Handschrift mit zahlreichen Streichungen und Verbesserungen[7]). Die systematische Erfassung und Durcharbeitung dieses Materials

[7] Vgl. Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954, S. 113.

ist eine notwendige Voraussetzung einwandfreier Ergebnisse. Nur auf diesem Wege ist es möglich, die eigenmächtigen Eingriffe der Setzer festzustellen. Ein weiterer Mangel der Prager Ausgabe liegt in ihrer Inkonsequenz im Grundsätzlichen: unterwegs ist man von den Richtlinien Sauers, die eine nicht zu rechtfertigende Normalisierung bedeuteten, abgewichen. Und schließlich ist diese wie jede andere Publikation mit subjektiv bedingten Mängeln behaftet: daß *Witiko*, unbedingt das an Wiederholungsformeln reichste deutsche Wortkunstwerk, besondere Schwierigkeiten bietet, ist klar, weiß doch jedermann, wie leicht dem Setzer unter solchen Umständen die Sätze durcheinandergeraten. Diese Schwierigkeit hat Franz Hüller aber, von einer einzelnen Ausnahme abgesehen, bewältigt; völlig hieb- und stichfest ist dieser komplizierte Text jedoch nicht geworden, mögen auch bei diesem bewährten Herausgeber sinnstörende Fehler nur äußerst selten vorkommen[8].

Was die Bemühungen um den unverfälschten Wortlaut Stifters betrifft, hat sich außerhalb der Prager Ausgabe Max Stefl besonders verdient gemacht. Seitdem die Philologie in die Rolle des Aschenbrödels verwiesen worden ist, müssen wertvolle philologische Beiträge oft an verborgener Stelle gesucht werden. Ein solcher entscheidende textkritische und sprachliche Probleme erörternder Beitrag sind Max Stefls „Bemerkungen zu einer neuen Stifter-Ausgabe", d.h. zu seiner eigenen Ausgabe im Insel-Verlag (in Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde, Bd. 9, 1941). Sehr aufschlußreich ist ferner Max Stefls Nachwort zum zweiten Bande (*Studien* II) dieser Inselausgabe (1939), in dem u.a. eine Fülle von Austriazismen verzeichnet ist. In den beiden Beiträgen lenkt er aber vor allem die Aufmerksamkeit auf Stifters eigenwillige Zeichensetzung hin und bespricht hier wie auch im Nachwort zu *Witiko* (Insel-Verlag, 1941, S. 1014ff.) besonders eingehend Stifters Gebrauch des Kommas. Angesichts dieser Andacht zum Kleinen mit Hebbelschem Hohn von einem *Komma im Frack* zu sprechen, wäre vollständig verfehlt, es handelt sich nämlich bei der eigenartigen Zeichensetzung Stifters keineswegs um eine bloße Marotte, sondern — vor allem in *Witiko* — um ein mit den innersten wortkünstlerischen Absichten des Dichters eng verflochtenes Gestaltungselement. Was die früheren Editoren als eine unwichtige Kuriosität auffaßten, ist in Wirklichkeit ein höchst wesentliches satzrhythmisches Prinzip, und was speziell *Witiko* betrifft, so ist der Rhythmus, die geheime existenzberuhigende Melodie, gerade als der Lebensnerv dieses Werkes zu betrachten. Max Stefls Anregungen nutzt Magda Gerken „in dankbar verpflichteter Nachfolge" in ihrer Edition des *Witiko* (Winkler-Verlag, 1949) aus, und zwar so, daß sie sich der — niemals ganz folgerichtig durchgeführten — Interpunktion Stifters gegenüber noch konservativer als Max Stefl verhält (vgl. ihren illustrativen Rechenschaftsbericht S. 894ff. „Zur Zeichensetzung Stifters").

Solche Bestrebungen, hinter dem scheinbar unbedeutenden Detail fundamentale Kunstabsichten zu erkennen, sind neuerdings auch sonst anzutreffen, verwiesen sei hier nur auf Ernst Grumachs „Prolegomena zu einer Goethe-Ausgabe" (Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft, Bd. 12, 1950, S. 73ff.). Im Hinblick auf Stifter wäre den Satzzeichen gewiß noch manches Geheimnis zu entlocken; wie aufschlußreich wäre

[8] Bd. 10, S. 324 ist nach Zeile 33 in einer „Litanei" ein Satz ausgefallen, vgl. die Ausgabe Max Stefls, Augsburg 1954, S. 617, Z. 1—2. Sinnstörend ist der Ausfall einer Wortreihe Bd. 9, S. 258, Z. 4, vgl. die Ausgabe Max Stefls S. 251, Z. 8—9. Hervorzuheben ist ferner der Ausfall eines Wortes Bd. 10, S. 164, Z. 9, vgl. die Ausgabe Max Stefls S. 466, Z. 9.

z.B. eine entwicklungsgeschichtlich orientierte Analyse der Verwendung des insbesondere die Funktion eines Gefühlsstriches vertretenden Gedankenstriches. In der modernen Stilforschung tritt Herbert Seidler, der Verfasser der „Allgemeinen Stilistik" (1953), mit allem Nachdruck für eine sprachlich fundierte Stilwissenschaft ein, für eine Forschung, die die Stilwertigkeit der einzelnen zwischen dem Rationalen und dem Emotionalen schwingenden Sprachgebilde bis ins Letzte untersucht. Immer wieder zieht Seidler Stifter zur Veranschaulichung seiner Thesen heran und vermittelt dadurch der sprachstilistischen Erforschung des Stifterschen Werkes wesentliche Anregungen. Der Wert einer solchen Stilforschung ist aber ganz von der Zuverlässigkeit des rein sprachlichen Materials abhängig. Um in Verbindung mit den editorischen Bemühungen dies Fundament zu sichern, ist eine die Probleme der Lautlehre, der Form- und Wortgeschichte samt der Syntax genau berücksichtigende Bestandsaufnahme der Sprache Stifters eine unerläßliche Notwendigkeit.

Nachdem die Prager Ausgabe ins Stocken geriet, sind neue Ausgaben wie die Pilze aus der Erde geschossen. In den meisten dieser die Konjunktur ausnutzenden Ausgaben herrscht überhaupt keine Ehrfurcht vor dem Worte Stifters. Gustav Wilhelm hat (im Literaturblatt der „Wiener Zeitung" vom 22. Dez. 1946, vgl. auch Mitteilungsblatt der Adalbert Stifter-Gesellschaft, 1950, S. 24—28) über eine ganze Reihe solcher Neuausgaben Gericht gehalten. Oft genug ist aus den Worten Stifters purer Unsinn geworden. Für wissenschaftliche Zwecke kommen nur die Publikationen Max Stefls und die Editionen des Winkler-Verlages in Frage.

Die Stifter-Veröffentlichungen Max Stefls erstrecken sich über mehr als ein Menschenalter: 1919 brachte er die erste moderne vollständige *Nachsommer*-Ausgabe heraus. Noch wichtiger ist seine Veröffentlichung der Urfassungen der *Studien* und der *Bunten Steine*. Die ersten Bände erschienen 1923—26 im Deutsche-Meister-Verlag, die späteren 1935—41 bei Adam Kraft. In diesem Verlag erschien ferner 1950—52 eine Gesamtausgabe der Urfassungen in 3 Bänden (gleichzeitig auch in 11 Einzelbändchen mit — gelungenen — Holzschnitten von Ernst v. Dombrowski). Inhaltlich ist hervorzuheben, daß der dritte Band unter dem Titel *Der alte Hofmeister* zwei 1940 und 1942 ans Licht gebrachte Bruchstücke, aus denen sich später *Der Nachsommer* entwickelte, enthält. An die drei Bände der Frühfassungen wird sich das ganze erzählerische Werk einschließlich der Skizzen *Aus dem alten Wien* anschließen; erschienen sind schon *Witiko* (1953) und *Der Nachsommer* (1954). Seit dem Jahre 1939 bringt der Insel-Verlag seine dritte große Stifteredition, und zwar eine von Max Stefl herausgegebene siebenbändige Ausgabe, heraus. In rascher Folge erschienen Band 1, 2, 4, 5 und 7, dann trat eine Stockung ein. Band 3, der die *Bunten Steine* und die späteren Erzählungen enthält, erschien erst 1954, jedoch mit der Jahresangabe 1942, weil dieser Band schon damals gedruckt und gebunden vorlag. Als ein besonderer Gewinn ist die Neupublikation der sechs kleinen Erzählungen Stifters, darunter *Zuversicht*, dieser abgründig tiefe Blick in eine von keinen ethischen Bindungen gesicherte Welt, zu betrachten. Der siebte Band ist mit besonderer Spannung zu erwarten, da dieser als eine Neueroberung die sog. „Gespräche" Stifters enthalten wird. Zur Frage der Textherstellung ist Folgendes zu erwähnen: der Herausgeber ist bestrebt, den unverfälschten Wortlaut Stifters wiederzugeben; ohne den Lesern unnötige Schwierigkeiten zu bereiten, weshalb rein orthographische Eigentümlichkeiten normalisiert werden. Da es aber in zahlreichen Fällen sehr schwierig ist, anzugeben, ob noch leerer Formalismus

vorliegt, oder ob bereits Emotionales mitschwingt, ist die Stellungnahme nicht überall dieselbe. Die seit 1950 publizierten Bände zeichnen sich durch weitgehende Texttreue aus, während in den Insel-Bänden die Neigung zu normalisierenden Glättungen größer ist. Die erste Neuausgabe der Urfassungen ist textkritisch überholt, so daß sie gegenüber der neurevidierten dreibändigen Gesamtausgabe nicht mehr in Frage kommt.

Von philologisch brauchbaren Stifterausgaben ist nur die vom Winkler-Verlag herausgebrachte Dünndruckausgabe vollendet worden. Sie umfaßt fünf in den Jahren 1949 bis 1954 erschienene Bände, die, mit Ausnahme der Urfassungen der *Studien* und der *Bunten Steine*, das ganze erzählerische Werk Stifters enthalten. Der im Jahre 1954 erschienene fünfte Band bringt neben der *Letzten Mappe* Stifters Wiener Bilder, seine naturbeschreibenden Aufsätze, seine Beiträge zur „Gartenlaube für Österreich", Autobiographisches, Stammbuchblätter und schließlich eine reichhaltige Auswahl der Briefe, wobei es augenscheinlich nicht mehr möglich war, die in demselben Jahre aus dem Nachlaß Gustav Wilhelms herausgegebene Sammlung der Jugendbriefe in ursprünglicher Fassung zu verwerten. Nicht aufgenommen sind die Politik, Recht, Sittlichkeit, Schule, Kunst und Ästhetik behandelnden Aufsätze Stifters, die die Insel-Ausgabe (Bd. 6, 1940) in systematisch geordneter Auswahl bringt, und die in den späteren Jahren eine so wesentliche Rolle in dem kulturellen Gespräch spielen. Für die Textkritik ist, wie angedeutet, Magda Gerken verantwortlich (für den fünften Band zeichnet jedoch Josef Thanner). Während sonst die vierte Auflage, die sog. Stereotyp-Ausgabe als Textbasis der *Studien* benutzt wird, tritt Magda Gerken für die zweite Auflage ein, und zwar mit der Begründung, daß Stifter 1854 zu beschäftigt gewesen sei, um noch Zeit für eine erneute Durchsicht des Textes zu erübrigen. Eine gründliche Untersuchung über die Textvarianten der verschiedenen Auflagen würde gewiß dies Problem klären. Damit wäre auch der Stilforschung ein guter Dienst getan. Schließlich muß noch hervorgehoben werden, daß die Texte selbst allen textkritischen Anstrengungen zum Trotz keineswegs den Eindruck einer letzten Akribie vermitteln; Fehler — auch sinnstörende — kommen bisweilen vor.

Die jeweiligen Nachworte schrieb Fritz Krökel. Beachtenswert ist besonders sein Beitrag zum fünften Bande, in dem u. a. die Briefempfänger in aufschlußreicher Weise gruppiert und charakterisiert werden. Auch sonst gibt Fritz Krökel in diesen Einleitungen manchen nützlichen Hinweis, ihm ist nämlich das psychologische Verstehen wichtiger als das enthusiastische Anpreisen. Wenn er aber das mangelhafte kompositionelle Können Stifters im *Waldgänger* betont und die Ursache in dem Druck des Ablieferungstermins sucht, so glauben wir hingegen, daß die eigenartige Verflechtung aussparender und ausbreitender Diktion auf das Grundproblem dieser Erzählung und damit auf den ureigensten Kern von Stifters Wesen zurückgeführt werden muß. Unzureichendes Können liegt nicht vor.

Als Franz Hüller im Jahre 1939 die *Letzte Mappe* herausgab, bereicherte er die deutsche Literatur um ein neues Meisterwerk. Als ein kleines, aber für die seelische und stilistische Entwicklung ungemein aufschlußreiches Nachgeschenk erschien 1951 *Julius*, und zwar in einer Textgestaltung, durch welche die in der Heinschen Biographie abgedruckten Fragmente völlig überholt sind. Was Hein als unentzifferbar liegen ließ, ist von Hüller gedeutet worden. Neben dem Texte bringt Hüller drei Beilagen einer späteren Umarbeitung. Nicht berücksichtigt werden dagegen, um der Prager Ausgabe nicht vorzugreifen, die Änderungen im Text und am Rande des Textes.

Von den im Adalbert Stifter-Almanach für 1953 mitgeteilten Inedita ist das von Franz Glück publizierte Fragment einer Urfassung vom *Granit* am wesentlichsten. Schon der Weg zur Urfassung, zum *Pechbrenner*, bedeutet ein weitgehendes Abdämpfen des Derb-Offenen und Malerisch-Drastischen.

Die stets steigende Bedeutung Stifters im geistigen Leben der Nachkriegszeit ist auch dem Briefschreiber Stifter zugute gekommen. Man interessiert sich für das Biographische, vgl. „Die Lebensgeschichte Adalbert Stifters in seinen Briefen" hrsg. v. Friedrich Seebaß, 1936, 4. Aufl., 1951, und für die erzieherischen Werte, vgl. die Publikation „Ein Dichterleben aus dem alten Österreich" (1947) von Moriz Enzinger, dessen mit kundigen Anmerkungen versehene Auswahl bewußt das Allzumenschliche in den Hintergrund drängt, um den Mann des Maßes zu Worte kommen zu lassen. Diese sowie andere Auswahlen schöpfen alle aus den Schatzkammern der Prager Ausgabe, in der Gustav Wilhelm die Briefe Stifters mit beispielhafter Gründlichkeit ediert und kommentiert hat. Trotz aller Sorgfalt war es ihm aber unmöglich, jeden noch existierenden Brief aufzuspüren.

Es würde zu weit führen, alle erst seit 1945 — oft an abgelegener Stelle — veröffentlichten Briefe Stifters hier zu erwähnen. Es gibt da Briefe, die, um Stifter selbst zu zitieren, nur *einen Kreis von Inhaltslosigkeit* um ihn ziehen. Ohne wirkliche Bedeutung sind z. B. die 1949 in der Festschrift zum 400jährigen Bestande des Gymnasiums zu Kremsmünster publizierten Briefe[9]. Zwei bisher unbekannte Briefe Stifters teilt Hans Commenda in der Abhandlung „Franz Stelzhamer und Adalbert Stifter" (Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1. Jahrg., 1952, S. 49ff.) mit. Im Licht des burschikos-aufgeknöpften Stelzhamer werden im Bilde Stifters neue Nuancen sichtbar. Die Briefe Stifters an Rizy (Vierteljahrsschrift, 2. Jahrg., S. 9ff.) bezeugen den politischen Bildungsoptimismus Stifters. Seine feine Taktik bei Ablehnung und Abneigung läßt sich aus einem Brief an Levin Schücking vom 21. Nov. 1853 ablesen (vgl. V. Lange „Zwei unveröffentlichte Briefe Adalbert Stifters", The Germanic Review, Vol. XXIII, 1948, S. 187ff.).

Erwähnenswert ist ferner das von Andreas Markus (Euphorion, Bd. 46, 1952, S. 415ff.) publizierte Beileidsschreiben Stifters anläßlich des Todes des jungen Gustav Scheibert, ein Brief, der in einen künstlerischen Zusammenhang eingegliedert, nicht mehr als Stifters Eigentum erkennbar war. Da Markus in seinem gründlichen und kenntnisreichen Aufsatz gattungs- und geistesgeschichtliche Probleme nicht erörtert, sei hier als Ergänzung Folgendes kurz angedeutet: Heinrich Reitzenbecks Prosastück *Der Vater hat seinen Sohn verloren* ist im gesteigerten Stil eines gefühlvollen Sentimentalismus geschrieben. Ein so ausgesprochenes künstlerisches Erbe aus der Höltyzeit begegnet uns weder in dem Beileidsschreiben Stifters noch in seiner Dichtung. Dennoch hat das bei Reitzenbeck so deutlich in Erscheinung tretende Milieu von Linz auch den Künstler Stifter beeinflußt. *Ein Bruchstück aus dem Leben* hat Reitzenbeck seine rührende Schilderung betitelt, es handelt sich aber keineswegs um einen lebensnahen Bericht, sondern um eine ins Parabelhafte stilisierte Kunst, und eine solche begegnet uns auch in Stifters 1847 im Linzer „Österreichischen Volks-Blatt für Verstand, Herz und gute Laune" veröffentlichter Erzählung *Der Tod einer Jungfrau* und in seinen

[9] Von diesen ist nur einer neu. Den Brief vom 13. Jan. 1863 hätte der Herausgeber in der Prager Ausgabe, und zwar im Nachtrag, Briefwechsel, Bd. 8, S. 210, finden können.

übrigen Kleinerzählungen mit Ausnahme von *Zuversicht*. Der unüberbrückbare Unterschied zwischen *Zuversicht* einerseits und diesen christlich-bürgerlich-moralischen Erzählungen andererseits läßt uns ahnen, wie groß selbst bei Stifter die Spannweite zwischen einer von außen diktierten Kunst und einer aus der Tiefendimension existentiellen Erlebens geborenen Dichtung sein kann.

Die wichtigste neuere Briefpublikation ist unbedingt „Adalbert Stifters Jugendbriefe (1822—1839)", 1954 von Moriz Enzinger aus dem Nachlaß Gustav Wilhelms herausgegeben. Diese Briefsammlung bereichert das aus der Prager Ausgabe bekannte Material nur um ein paar Seiten, diese Zusätze bedeuten aber einen wirklichen Gewinn; es handelt sich um briefliche Äußerungen und Bekenntnisse, die aus Gründen der Pietät bisher der Veröffentlichung vorenthalten wurden. Solche Streichungen bereiteten den für einen wesentlichen Teil der Stifterforschung entscheidenden Prozeß vor, die Substituierung der Wirklichkeit durch ein Wunschbild bürgerlich-biedermeierlichen Stils. Um Anstoß zu erregen, genügte eine burschikos-ironische Bemerkung (vgl. z.B. Wilhelm—Enzinger S. 69 o. und S. 90 u.). Die in Frage kommenden Briefe waren aber in der älteren abdämpfenden Fassung nicht nur um einige Stilnuancen ärmer. Die pietätvolle Stilisierung hat einen Brief seiner ganzen Spannungsdynamik berauben können. Die Schilderung des nächtlichen Gewitters — Stifters erste große Bewältigung der Natur durch das dichterische Wort — in dem Briefe vom 10. Sept. 1832 ist aus untergründig-„dämonischen" Seelenkräften geboren. In der bisher bekannten Fassung dieses Briefes wurden diese Seelenlage und ihr Wirklichkeitshintergrund nur in dunkler Andeutung spürbar; in der jetzigen vollständigen Fassung (Wilhelm—Enzinger S. 55 f.) wird dies seelische Quellgebiet in seiner ganzen Widersprüchlichkeit des Menschlich-Allzumenschlichen sichtbar. Eine eindrucksvolle Bestätigung des aufwühlenden Seelenkonfliktes des in Schuld verstrickten Stifter vermittelt der in dieser Sammlung zum ersten Mal veröffentlichte Brief Stifters vom 23. August 1833. In den Anmerkungen Enzingers ist ein umfassendes Detailwissen aufgespeichert. Die psychologischen Beobachtungen seiner Einleitung werden diesmal durch keine ethischen Zielsetzungen beeinträchtigt.

Die Tatsache, daß sehr wesentliche Briefe erst nach mehr als einem Jahrhundert in unverstümmelter Form bekannt wurden, läßt erkennen, welche Rolle die Tabus spielen. Bei einer Betrachtung der Lebensdokumente gibt es kaum ein wichtigeres Problem als die Frage nach dem pietätvollen Verschweigen und Vertuschen. Bei jeder ernsten Auseinandersetzung mit den Stifterbiographien kommt es deshalb zuvörderst darauf an, zu erspüren, in welchem Grade sich stilisierende und idealisierende Tendenzen geltend machen. Die der Stifterschen Kunst eigentümliche idyllisierende Typisierung hat auf manchen Beschreiber seines Lebens eine magische Wirkung ausgeübt. Die Fortschritte in der Kunst des Biographierens sind eng mit den Fortschritten in der Differenzierung und der Nuancierung des unbefangenen psychologischen Sehens verknüpft. Dies bedeutet aber keineswegs Demaskierung um jeden Preis. Wer mit dem groben Begriffsnetz psychoanalytischer Formeln an Stifter herangeht, wird dem seelischen Habitus dieses Dichters ebensowenig gerecht werden, wie derjenige, der in den erbaulichen Banalitäten steckenbleibt.

Die Kurz- und Vollbiographien über Stifter umfassen eine ganze Bibliothek. Wer sie chronologisch durchliest, wird sich aber des Gefühls einer gewissen Leere kaum erwehren können. Angesichts dieses äußerlich so schlichten Lebens sehen sich die Bio-

graphen dazu gezwungen, auf Schritt und Tritt Längstbekanntes zu wiederholen. Neue Quellen fließen spärlich. Nur gering ist der wissenschaftliche Gewinn. Man könnte sich die Frage stellen, ob es überhaupt berechtigt ist, diese Literatur mit einem streng wissenschaftlichen Maßstab zu messen. Trägt sie nicht zu sehr das Gepräge einer durch eigene Gesetzlichkeit bestimmten Gattung? Eine streng positivistische Stifterbiographie gibt es nicht, weil sich zur Zeit des Positivismus nur ein Dilettant, der Maler Hein, eingehend mit dem Leben Stifters abgab. Später dominierte die mehr oder weniger belletristisch eingestellte, sich an ein größeres Publikum wendende Biographie.

In solchen Lebensbeschreibungen wird darauf Wert gelegt, daß der biographische Verlauf in kontinuierlicher Entwicklung, und zwar mit besonderer Berücksichtigung der Kindheit und Jugend, mitgeteilt wird. Ein volles und rundes Bild vom Leben Stifters, und ganz besonders des jungen Stifter, zu geben, ist nur möglich, wenn sämtliche Quellen, reine sowie trübe, voll ausgenutzt werden. Heins grundlegende Biographie zeichnet sich durch ihre bunte Fülle verbürgter sowie unverbürgter Berichte und Anekdötchen aus, die dann die späteren Biographen ohne kleinliches Schielen nach Verifizierbarkeit als willkommene Stoffbereicherung verwertet haben. Mit seltener Offenheit äußert sich Josef Bindtner: „Da uns von jenen Ferientagen [des jungen Stifter] nur wenig überliefert ist, steht es uns frei, sie uns aufs köstlichste auszumalen" („Adalbert Stifter. Sein Leben und sein Werk", 1928, S. 39). Solche köstlichen Ausmalungen kennzeichnen die Stifterbiographien durch ihre ganze Entwicklung von Hein bis Lily Hohenstein („Adalbert Stifter. Lebensgeschichte eines Überwinders", 1952). In gattungsmäßiger Hinsicht symptomatisch ist das unmerkliche Hinüberwechseln in die Grammatik reiner Fiktionskunst. Was speziell die Anekdote betrifft, so hat sie bekanntlich im Rahmen biographischer Kunst die Funktion, durch die plastische Einzelsituation hindurch tiefere Zusammenhänge blitzhaft aufleuchten zu lassen. Dies gelingt aber Stifter gegenüber nicht. Ludwig Rosenberger hat 1953 eine lange Reihe von ihm bearbeiteter und illustrierter „Adalbert Stifter-Anekdoten" veröffentlicht. Das aus diesen Histörchen gewonnene Lebens- und Charakterbild Stifters muß als sehr einseitig und stark retuschiert bezeichnet werden. Selbst die verbürgten Anekdoten lassen einen tieferen Symbolwert vermissen, wie es auch nicht anders sein kann, wenn man bedenkt, wie tief Stifters eigentliches Sein in der Einsamkeit verankert ist. Die wissenschaftliche, auf kritischer Sichtung der Quellen beruhende Stifterbiographie, die die modernen Ergebnisse soziologischer, psychologischer, stil- und geistesgeschichtlicher Betrachtungsweise verwertet, ist immer noch nicht geschrieben worden. Dagegen ist, wie angedeutet, die aus den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts stammende Stifterbiographie Alois Raimund Heins 1952 in zwei stattlichen Bänden neu publiziert worden, und zwar bis auf das letzte Kapitel ohne Änderung des Heinschen Wortlauts, ohne Kürzung der seitenlangen Zitate und Referate. Gegen eine solche retrospektive Einstellung können natürlich schwere Einwände vorgebracht werden. So haben wir z. B. schon darauf hingewiesen, in welchem Grade die Anschauungen Heins Ausdruck des Lebensgefühls einer längst verflossenen Zeit sind. Vom Standpunkt seiner veristischen Kunstanschauung vermochte Hein zwar einer Erzählung wie *Kalkstein* gerecht zu werden, dagegen mußte er sich mit Schärfe gegen die „verhängnisvolle Wandlung", die sich mit dem *Katzensilber* ankündigt, wenden. Es ist ihm unmöglich, in der wortwiederholenden Stilisierung einen Sinn zu finden. Für die ins Urbildhafte strebende Typisierung fehlt ihm das Organ.

Die Jünglinge im *Nachsommer* werden als „würdevolle, gravitätische Halbgreise" (S. 556) charakterisiert. Auf moderne Stifterverehrer muß manches kritische Urteil in dieser „Bibel der Stiftergemeinde" wie ein Schlag ins Gesicht wirken. Dennoch wäre es verfehlt, diesem Neudruck jede Existenzberechtigung abzusprechen. Selbst in sonst sehr reichhaltigen Bibliotheken fehlt oft die Erstauflage dieses Werkes mit seiner ohne Hein gewiß der Vergessenheit anheimgefallenen Stoffülle. Ferner hat diese impressionistisch-unsystematische Biographie den Reiz des Persönlich-Erlebten. Es ist im besten Sinne ein jugendliches Buch, Ausdruck der Verehrung für den Menschen und den frühen Dichter Stifter, aber ohne jede Überschwänglichkeit. Hier bewährt sich der Wirklichkeitssinn Heins.

Um die wenig dankbare Aufgabe, durch einen Anhang die Kluft zwischen dem Text Heins und dem heutigen Stand der Forschung zu überbrücken, hat sich Otto Jungmair bemüht. Sein mehr als hundert Seiten umfassender Kommentar, der übrigens ein radikal harmonisiertes Stifterbild befürwortet, ist äußerst stoffreich; auch entlegenes Schrifttum wird ausgiebig zitiert. Ebenso wie in der Vierteljahrsschrift des Linzer Instituts, an der Jungmair stark beteiligt ist, erfährt das Heimatkundlich-Lokale eine stärkere Akzentuierung als die allgemein-künstlerischen, über alle Grenzen hinweg interessierenden Stifterprobleme. Dies im Anhang aufgespeicherte Material ist aber mit einer gewissen Vorsicht zu benutzen, da der Verfasser auf philologische Genauigkeit viel zu wenig Wert legt. Nur zu oft werden Zitate und Titel ungenau wiedergegeben. Noch beunruhigender ist es, daß Namen selbst sehr bekannter Literarhistoriker falsch geschrieben werden. Der Verfasser ist augenscheinlich mit dem Handwerk der Germanistik nicht völlig vertraut. Schließlich ist noch hinzuzufügen, daß es trotz der ausführlichen Registrierungen dennoch empfindliche Lücken gibt.

Wie Heins Werk die Vollbiographie einleitet, so Heinrich Reitzenbecks 1853 im Prager Jahrbuch „Libussa" erschienene „biographische Skizze" „Adalbert Stifter" die Kurzbiographie. Diese älteste Stifterbiographie überhaupt hat Max Stefl 1948 mit einer Einleitung versehen wieder herausgegeben. Reitzenbeck verkehrte im Hause Stifters; die Skizze, die die leidenschaftliche Natur Stifters nicht verschweigt, ist vom Dichter selbst gutgeheißen worden. Es handelt sich jedoch in erster Linie um eine warme Lobpreisung, die sich im Raume bürgerlicher Idealvorstellungen bewegt. Die in der Biographik des 20. Jahrhunderts konsequenteste Idealisierung Stifters im Sinne bürgerlicher Lebenswerte liegt mit Josef Michels' Werk „Adalbert Stifter. Leben, Werk und Wirken", das 1949 in einer zweiten Auflage erschien, vor. In der lyrisierend-paraphrasierenden Darstellung Michels' verschwimmen nur zu oft die konkreten Tatsachen des Lebens völlig. Da ferner das Vage-Superlative die Werkdeutung nivelliert, vermag Michels nur ausnahmsweise, wie z.B. im Kapitel über „Des Dichters Werkstatt", die Stifterforschung zu fördern. In der obenerwähnten Biographie von Bindtner macht sich das Empirisch-Konkrete stärker geltend, ohne daß freilich wesentlich Neues gebracht wird. Auch in psychologischer Hinsicht ist das Resultat dürftig — Bindtner spricht von Stifters „schlichtem, kindlichem, treuem und dankbarem Gemüt" (S. 129).

In Eric A. Blackalls „critical study" über „Adalbert Stifter" (1948), der seit Hein ausführlichsten Biographie, dominiert wie bei Michels und Bindtner die optimistisch-harmonisierende Auffassung. Der Verfasser stilisiert aber nicht so sehr wie Bindtner sein Stifterbild ins Bieder-Treuherzige, noch verfällt er der blaß-verschwommenen Schönfärberei Michels'. Weniger positivistisch eingestellt als Bindtner, bekommt er

mehr Fühlung mit den einzelnen Werken Stifters. Freilich bevorzugt er im allgemeinen die referierende Einführung, indem er mit Vorliebe den Leser auf „schöne Stellen" aufmerksam macht. Nur ausnahmsweise, wie z. B. in den Abschnitten über die *Mappe* bereichert er die Forschung. Überhaupt ist seine einfache und schlichte Darstellungsform, der die Schärfe begrifflichen Formulierens fremd ist, für subtilere Tiefenanalysen wenig geeignet. Mit besonderer Vorliebe umfaßt Blackall den *Nachsommer*, dessen Kritiker Hebbel einfach als „silly" hingestellt wird; auch in diesem Falle dringt er aber nicht zu tieferen Einsichten über Stil- und Wesensstruktur vor. Wo in Stifters Erzählungen, wie besonders im *Hagestolz*, *Beschriebenen Tännling*, *Waldgänger*, *Waldbrunnen*, *Frommen Spruch* und *Kuß von Sentze* die Tiefenproblematik der vita interna eigenartige Formgebilde hervorgebracht hat, steht der ganz apollinisch orientierte Verfasser ratlos da. Seine kritischen Einwände entbehren der Grundlage. Der Verehrende wird zum ungerechten Nörgler. Angesichts eines solchen Resultates wirkt es wie eine stille Ironie, wenn der Verfasser im Schlußkapitel, um seinen Helden gegen alle Anschuldigungen zu schützen, mit Schärfe gegen diejenigen opponiert, die, wie er glaubt, zum Nachteil des Künstlers den Menschen Stifter problematisch und interessant machen. Es geht aus der Polemik Blackalls deutlich hervor, daß er von der schöpferischen Gewalt der seelischen Tiefenkräfte keine wirkliche Vorstellung hat. Trotz der Schwäche von Blackalls Position wäre es völlig verfehlt, dies Buch als bloße Introduktion für ein englisches Publikum beiseitezuschieben. Der Wert des Werkes liegt nicht in den Analysen der einzelnen Dichtungen, sondern in den kulturgeschichtlichen Einblicken, in den klaren und konzisen, von umfassenden Kenntnissen zeugenden Schilderungen des landschaftlichen, geschichtlichen und kulturellen Milieus, mit dem sich Stifter auseinanderzusetzen hatte. Manche bisher nicht verwertete Quelle ist in die Darstellung eingegangen. Eine Sublimierung des Kulturgeschichtlichen ins Geistesgeschichtliche liegt dagegen außerhalb der Intentionen Blackalls.

„Urban Roedl, in a popular and well-printed biographie romancée (Berlin 1936) has nothing new to say at all, except to suggest, that Stifter suffered from 'zirkuläres Irresein' of the manio-depressive type" heißt es bei Blackall (S. 32). In dieser Weise Urban Roedls (= Bruno Adlers) Biographie „Adalbert Stifter. Geschichte seines Lebens" zu erledigen, ist nicht angängig. Da auch sonst, nicht zumindest in den dreißiger Jahren, die schärfste Kritik gegen dies Buch, von dem jetzt eine zweite Auflage und eine englische Ausgabe angekündigt sind, gerichtet wurde, sei in möglichster Kürze eine differenziertere Wertung versucht. Daß hier wie auch sonst in den Stifterbiographien der Wunsch nach Vergegenwärtigung so stark geworden ist, daß die Grenzen der Dokumentationsmöglichkeiten überschritten sind, läßt sich nicht in Abrede stellen. Augenfällig sind ferner einige stilistisch wirksame, aber sachlich unberechtigte Formulierungen. Angreifbar ist schließlich U. Roedls Auffassung der Krankheit Stifters. Andererseits wäre es möglich, auf zahlreiche Stellen hinzuweisen, wo der psychologisch geschulte Blick Roedls die bürgerlich-biedermeierliche Kulissenwelt durchschaut hat. Unbefangen betrachtet er Stifters Verhältnis zu seiner Frau in dem fortwährenden Zwiespalt zwischen Schein und Sein. Überhaupt ist er weniger als seine Vorgänger geneigt, Wunschwelt und Wirklichkeit ineinanderfließen zu lassen. Ganz realistisch ist auch seine Auffassung des Oberplaner Milieus.

Die psychologischen Zielsetzungen Roedls verfolgt Lily Hohenstein in ihrem obenerwähnten Stifterbuch noch intensiver. In ihrem Drang nach Verlebendigung und Un-

mittelbarkeit greift sie zu den Darstellungsmitteln der neueren psychologischen Dichtung. Sie bemüht sich, direkt in den Bewußtseinsstrom ihres Helden einzutauchen. Trotz solcher augenfälligen Gebärden der biographie romancée bezeugt die Darstellung Lily Hohensteins eine volle Beherrschung des vorhandenen Quellenmaterials. Wie Roedl erkennt sie, daß zwischen Wort und Wahrheit der Wunschtraum steht. Auf Amalie hat sie es ganz besonders abgesehen. Manchmal sind ihre Formulierungen über das Verhältnis zwischen Mann und Frau von einer geradezu unheimlichen Schärfe. Hier wird die eiskalte Entlarvung auf die Spitze getrieben. Von einem liberalen Gesichtswinkel aus zeichnet sie ferner ebenso wie der unerschrockene Roedl ein ungeschminktes Bild der österreichischen politischen Zustände. Weder Lily Hohenstein noch Roedl kommt es auf Stil- und Gestaltanalyse an. Es geht viel weniger um das künstlerische Sein als um das seelische Werden. Bei beiden Autoren wird zur Veranschaulichung des seelischen Entwicklungsprozesses das Verhältnis zwischen Urfassung und *Studien*-Fassung mit Erfolg analysiert. Für Lily Hohenstein steht der Entwicklungsgedanke so sehr im Zentrum, daß eine systematische Chronologie den Rhythmus der Darstellung bestimmt. Was die Zeit nach 1826 betrifft, bemüht sich die Verfasserin sogar, den Lebensinhalt jedes Jahres zur Darstellung zu bringen, was natürlich, besonders im Hinblick auf die ersten Jahre, nur teilweise durchführbar ist. Mögen auch die Bücher von Lily Hohenstein und Urban Roedl auf den wissenschaftlichen Apparat völlig verzichten, so wäre es jedoch leichtsinnig, sie ohne weiteres als populär beiseite zu schieben, denn nützlich ist jeder Beitrag, der die Kunst des Zwischen-den-Zeilen-Lesens verrät. Wesentlichere, für die ganze Forschung maßgebende Resultate sind hier freilich nicht gewonnen — das wäre im Bezirk dieser Gattung auch gar nicht zu erwarten.

Ganz auf Enthüllung und Entlarvung durch eine tiefere Sinndeutung eingestellt ist Alfred Winterstein, dessen psychoanalytische Studie über „Adalbert Stifter" als ein ganz besonders unerquickliches Kuriosum der Stifterforschung bezeichnet werden muß. Wir möchten freilich nicht von vornherein jedes Vorkommen sexualpathologischer Züge in der Dichtung Stifters in Abrede stellen — zu erwägen wäre beispielsweise, ob nicht im *Kalkstein* Fetischistisches zum Vorschein kommt —, man darf aber sagen, daß im Werke Stifters der Sexus eine sehr bescheidene Rolle spielt. Eine kaum überbietbare Entsexualisierung liegt im *Nachsommer* vor. Trotzdem ist Winterstein imstande, ein ganzes Kapitel über die Sexualsymbolik des *Nachsommers* zu schreiben. Zur Illustration seiner „Interpretationskunst" sei Folgendes hervorgehoben: Heinrichs Neigung zum Erröten dürfte eine Wurzel in der infantilen Kastrationsangst haben; sein Interesse für die Geschichte der *Mutter Erde* wird aus dem Drang nach Erforschung des mütterlichen Leibes abgeleitet; seine Pünktlichkeit in Geldangelegenheiten sei ein analerotischer Zug. Hinzugefügt sei, daß der Verfasser bei dem alten Roderer in *Nachkommenschaften* die Sublimierung einer intensiven Analerotik aus der Tatsache herausliest, daß er abends nicht mehr als ein Glas Bier trinkt. Es ist erstaunlich, mit welcher Naivität sich ein im Dogmatismus des gröbsten Freudianismus erstarrter Forscher an der Dichtung vergreift. Unter diesen Umständen hilft es natürlich wenig, daß sich Winterstein sowohl in der Dichtung Stifters als auch in der Stifterforschung gut auskennt. Daß Wintersteins Werk einen absoluten Irrweg bedeutet, leuchtet ein. Zu einer Zeit, wo die Geheimwissenschaft der Symboldeutung — auch in der Stifterforschung, wie noch zu zeigen ist — große Fortschritte macht, dürfte es angebracht sein, darauf hinzuweisen, welche Ergebnisse auf diesem Wege möglich sind.

Im Vergleich mit Wintersteins von Kotsymbolik strotzender Studie wirkt Rudolf Grabers Roman *Die Pflegetochter* (1950) recht harmlos, dennoch hat er einen Sturm von Entrüstung entfesselt. Es ist gewiß von seiten der Stifterforschung berechtigt, festzustellen, daß das Bild des Dichters ins Derbe und Erotische verzeichnet ist, aber darüber hinaus dem Verfasser alle möglichen kleineren Verstöße gegen die reale Wirklichkeit anzukreiden, Versehen, die nur der intime Kenner als solche zu entlarven vermag, mutet angesichts reiner Fiktionskunst sonderbar an[10]. Wenn man ferner unter Hinweis auf das alte Majestätsbeleidigungsgesetz bedauert, gegen eine solche „Schmähschrift" nicht gerichtlich vorgehen zu können, so äußert sich da nicht die vielgepriesene Stiftersche mâze. Man könnte doch wohl dem Schweizer Poeten Graber ein wenig Fabulier- und Narrenfreiheit zugestehen.

Es ist trotz allem möglich, auf einen streng wissenschaftlichen Beitrag zur Deutung des Lebens und Denkens Stifters hinzuweisen. Ein solcher liegt mit Moriz Enzingers Werk „Adalbert Stifters Studienjahre (1818—1830)" (1950) vor, einer Schrift, die sowohl gegen den belletristischen Biographismus als auch gegen die belletristisch eingestellte bekenntniswissenschaftliche Geistesgeschichte Front macht, freilich ohne jedes Lärmen. Prunklose Schlichtheit zeichnet Stil sowie Darstellung aus. Ohne jedes Gepränge entfaltet der Verfasser — vor allem in den im ganzen 1378 Anmerkungen — eine stupende polyhistorische Gelehrsamkeit, und gerade für den Biographen erweist sich eine solche als höchst nützlich; nur dem Naturwissenschaftlichen gegenüber muß Enzinger augenscheinlich kapitulieren. Schon das seitenlange Verzeichnis der Stifterliteratur gibt in Verbindung mit vielen Hinweisen in den Anmerkungen dem Forscher manchen wichtigen Fingerzeig.

Es ist natürlich nicht möglich, ein gegen dreihundert Seiten umfassendes Buch über Stifter in den Jahren 1818 bis 1830 zu schreiben, dafür fehlt es zu sehr an sowohl dichterischen als auch außerdichterischen Zeugnissen. Der Inhalt des Buches reicht bedeutend weiter als der Titel andeutet, vor allem wird in einem sehr gewichtigen Kapitel das Problem der Weltanschauung Stifters eingehend erörtert. Uns kommt es in diesem Zusammenhang nur auf das Biographisch-Milieubedingte an. Da es dem Verfasser über weite Strecken unmöglich ist, mit dem Menschen und Künstler Stifter intime Fühlung zu gewinnen, bemüht er sich stattdessen mit ganz außerordentlicher Energie, die Bildungswelt des jungen Stifter zu rekonstruieren. In gründlicher Weise werden wir über die damaligen Lehrfächer und Lehrbücher informiert; nur die Antwort des einmaligen Individuums auf das Vorgeschrieben-Allgemeingültige erfahren wir nicht. Die Quellen schweigen sich aus. Auch die in Tabellenform mitgeteilten Schulzeugnisse sprechen — nicht zumindest, weil es sich um einen Vorzugsschüler handelt — eine sehr abstrakte Sprache. Dennoch ist es Enzinger gelungen, unseren Erkenntnishorizont zu erweitern. Im rein Denkerisch-Philosophischen verrät Stifter wenig Originalität, und so vermögen ein Lehrbuch der Philosophie wie „Elementa philosophiae" des Piaristen J. C. Likawetz und ein Lehrbuch der Religionswissenschaft wie J. M. Leonhards „Systematischer Religionsunterricht" gewiß manches nicht nur über das geistige Klima Österreichs nach dem Napoleonischen Zeitalter, sondern auch über Stifter selbst auszusagen. Wie die Darlegungen Enzingers über das Philosophisch-Religionswissen-

[10] Vgl. Otto Jungmair „'Dichtung' und Wahrheit. Zur Klärung des Geheimnisses um Juliane" in der Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1953, S. 67ff.

schaftliche die Bedeutung des Leibniz-Wolffschen aufklärerischen Erbes betonen, so weist er im Kapitel über Stifters Jugenddichtung ebenso überzeugend nach, daß Stifter mit einer im Rhetorisch-Imitativen wurzelnden Dichtungsauffassung aufgewachsen ist.

Enzingers Buch zeichnet sich durch große Akribie aus. Sein ganzes Verfahren ist auf Mikrologie eingestellt. Daß dadurch die großen Linien oft verwischt werden, ist klar. Schwerer wiegt es, daß im Geiste eines aufklärerischen Positivismus die Bedeutung des Gelesenen und Angelernten wesentlich überschätzt wird. Was das Ringen mit dem Problem des Selbstmordes und die Bemühungen um eine Bewältigung der Leidenschaft betrifft, so dürfte Stifters Einstellung nicht vom Lehrbuch diktiert sein. Hier handelt es sich nicht um philosophische Tradition, sondern um seelische Konstitution. Übrigens harmonierte Stifters Überzeugung nicht mit Likawetz (vgl. Enzinger über diesen S. 177). Wie Enzinger das Wirken der existentiellen Kräfte verkennt, so auch die Autonomie des künstlerischen Schaffens. In der kausal-erklärenden Betrachtung geht der Verfasser sehr weit. So wird z.B. der einsame Kirschbaum im *Nachsommer* teils vom Birnbaum in *Hermann und Dorothea* abgeleitet und teils auf eine Erinnerung an eine Anhöhe südöstlich von Kremsmünster zurückgeführt. Enzingers Drang nach einer Wirklichkeitsbasis ist so intensiv, daß er sich unermüdlich darum bemüht, die typisierten Personen und die stilisierten Landschaften der beiden Hauptwerke Stifters in die Sphäre der realen Wirklichkeit zurückzuführen. Diese Nichtbeachtung der künstlerischen Seinsstufe schmälert den Wert des sonst so gediegenen Werkes. Wie in jeder Hinsicht irreführend ist etwa ferner der Versuch, die Namen Sternenhof und Asperhof auf den Spruch „per aspera ad astra" zurückzuführen.

Die in den letzten Jahren erschienenen kleineren Beiträge zur Erläuterung von Stifters Leben lassen sich hier nicht alle aufzählen. Ludwig Rosenberger berichtet in dem Buche „Adalbert Stifter und die Lackenhäuser" (1948) vom Umgang seiner Großeltern mit Stifter und schildert malerisch das Leben der Pascher im alten, noch etwas urwaldhaften Böhmerwald. In der Vierteljahrsschrift des Linzer Stifter-Instituts sind einige das Leben kommentierende Aufsätze erschienen: Franz Fink „Adalbert Stifter und das alte Burgtheater in Wien" 1952, Andreas Markus „Adalbert Stifter und die Linzer Realschule" 1954. Einer dieser kleinen Beiträge wirkt wie eine Bombe. In der Studie „Das Geheimnis um Amalie" (1953) eröffnet Gustav Gugitz eine unheimliche Aussicht in die Welt hinter der Biedermeier-Kulisse, nachdem er schon im Jahre zuvor mit dem Aufsatz „Unbekannte Dokumente zum Leben Adalbert Stifters" einen Einblick in das höchst unbürgerliche Leben des jungen Stifter gegeben hat. In den Wiener Zivilprozeßakten waren — für viele gewiß keine erfreuliche Überraschung — neue Aufschlüsse über Stifter zu finden. Pfändungsurkunden beweisen, wie wenig er sich nach der Decke zu strecken vermochte. In seinen weiteren einen detektivischen Spürsinn verratenden Nachforschungen ist es Gugitz aufgefallen, daß Stifter 1836 gleichzeitig zwei Wohnungen hatte, die eine, in der Teinfaltstraße 65, bezog er als Hauptmieter. Dank Tauf- und Sterberegister ließ sich nachweisen, daß ihm seine Verlobte Amalie eine Tochter Emilie gebar, die nach einem Monat starb. Der Name Amalie kommt in den Urkunden freilich nicht vor. Eine Unbescholtene, die arme Schwester Josepha Mohaupt, sei — so schließt der Verfasser (vgl. S. 97f.) — vorgeschoben, durch klingende Nachhilfe seien die Behörden irregeführt worden, die Wohnung in der Teinfaltstraße sei als Ausfluchtswohnung gedacht. Eine sachlich

begründete „entrüstete Ablehnung" dieser reichlich flott geschriebenen biographischen Studie dürfte kaum möglich sein. Zu beanstanden ist dagegen, daß Gugitz im Äußerlich-Biographischen steckenbleibt, statt tiefere Perspektiven zu eröffnen. Wie ganz anders zeichnet sich vor diesem Hintergrund Stifters leidenschaftlicher Wunsch nach dem Kind ab, und welche schwere Tragik zittert etwa zwischen den Zeilen des *Waldgängers*. Dieser Aspekt dürfte wichtiger sein als das Verhältnis zu einem biedermeierlichen Sittenkodex. — Viel geistigere Betrachtungen als Gugitz über das Frauenerlebnis Stifters vermittelt Johannes Klein in seinem Buche „Das große Frauenbild im Erlebnis geistiger Männer" (1951). Seine Formulierungen und Konstruktionen überzeugen freilich nicht immer.

Der Streit zwischen den Anhängern eines „dämonischen" Stifterbildes und den Protagonisten einer apollinischen bzw. bürgerlich-biedermeierlichen Auffassung läßt sich kaum je durch Gründe und Gegengründe zum Stillstand bringen. Wer aber Sendung, Erziehung und trostspendende Leitbilder nicht als primär wissenschaftliche Angelegenheiten betrachtet, muß sich die Frage stellen, nach welcher Richtung das von neuen Quellenfunden gespeiste Bild Stifters gravitiert. Was das objektiv Verifizierbare betrifft, kann kein Zweifel darüber herrschen, in welcher Richtung der Pendel ausschwingt. Es ist symptomatisch, daß Gustav Wilhelm, der früher scharf gegen Urban Roedls Auffassung protestierte, seine letzte, von Franz Glück posthum herausgegebene Arbeit „J. M. Kaiser, ein vertrauter Freund Adalbert Stifters" (im Adalbert Stifter-Almanach für 1953) mit einer Mahnung an die Stifterbiographen der Zukunft schließt, nicht achtlos an dem zwischen den Zeilen Stehenden vorüberzugehen. Der in diesem Beitrag zum ersten Mal publizierte Brief Kaisers an Hein vermittelt tatsächlich ein erschütterndes Bild des vereinsamten, alten Stifter, für dessen unbändigen Kommunikationsdrang es keinen Partner mehr geben kann, sondern nur noch ein Opfer des gesprächigen Dichters. Angesichts des Streites um Grabers groben Stifterroman ist es erwähnenswert, daß Kaiser geradezu von Stifters Götz-von-Berlichingen-Derbheiten spricht.

Wesentliche Fortschritte in unserem Verständnis der Seinswelt Stifters wären gewiß zu erreichen, wenn man ernsthaft an das Problem heranginge, den im Dienste einer sensationshungrigen literarischen Journalistik geistig erniedrigten und zum Schlagwort verdünnten Begriff „Dämonisch" in seinem für Stifter gültigen Substanzgehalt zu analysieren. Im Rahmen dieses Referats würde eine solche Erörterung zu weit führen. Hingewiesen sei nur auf Franz Hüllers interessanten Versuch, durch eine biologisch-klinische Betrachtungsweise, und zwar im Sinne Ernst Kretschmers, den Begriff des Dämonischen zu bewältigen (vgl. seine „Einleitende Skizze zu einer Charakterstudie über Adalbert Stifter" in der Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954). Schon die Themastellung ist für die neueren Richtungstendenzen der Stifterforschung bezeichnend. Erst wenn die vollständige Abhandlung vorliegt, läßt sich darüber urteilen, in welchem Grade es Hüller gelungen ist, das Somatische mit dem Geistigen zu versöhnen. Wenn Hüller die Ansicht vertritt, daß Stifters Dichtungen einen besseren Schlüssel bieten als die Briefe, um Stifters seelische Rätsel zu lösen, so ist damit eine fruchtbare Erkenntnis formuliert[11]. Die dringende Forderung nach

[11] In dem Buche „Adalbert Stifter. Mit einem Anhang über Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft" (1946) verfolgt der Verfasser dieses Referats Stifters Weg in die Einsamkeit, indem das existentielle Erlebnis an den einzelnen Dichtungen nachgewiesen wird,

einem Ineinssehen des Menschlichen und des Künstlerischen, nach einer Verklammerung der persona practica und der persona poetica ist von den Biographen noch lange nicht erfüllt worden. Durch keine volle Verschmelzung, aber jedenfalls durch ein weitgehendes Verflochtensein des Lebens, Malens und Dichtens im Zeitgerüst zeichnet sich Gustav Wilhelms Abhandlung „Adalbert Stifters letzte Saat und Ernte" (im Adalbert Stifter-Almanach für 1947) aus.

Einen synthetischen Überblick über Stifters gesamtes Leben und Schaffen verspricht der Titel des Buches „Adalbert Stifter als Mensch, Künstler, Dichter und Erzieher" (1953) von Wilhelm Kosch, das aber mit solchen Mängeln behaftet ist, daß ein in kurzer und bündiger Darstellung die Ergebnisse der modernen Stifterforschung zusammenfassendes Buch noch immer ein vordringliches Desideratum ist. Gegen die Arbeit von Wilhelm Kosch läßt sich, abgesehen von zahlreichen Einzelheiten, vor allem zweierlei einwenden. Der Verfasser, dessen Studie über „Stifter und die Romantik" 1905 „die eigentliche Stifter-Forschung . . . eingeleitet" (S. 122) habe, ist der damaligen literaturwissenschaftlichen Orientierung immer noch stark verpflichtet. Die Modellphilologie spielt eine maßgebende Rolle. Der Begriff der Romantik wird in einem so weiten und verwaschenen Sinn verwendet, daß selbst der reife Stifter von ihm erfaßt wird. Der zweite Haupteinwand betrifft die offenkundige Bekenntnishaftigkeit der Darstellung. Die zahlreichen irreführenden Formulierungen über Stifters Verhältnis zur Revolution und zur spätromantischen Kunst und Dichtung sind Ausdruck einer ausgesprochen konservativ-katholischen Haltung.

Welche lebensordnenden Mächte und Kräfte bestimmen nun das Dasein Stifters? Angesichts der Vielfalt der mehr oder weniger weltanschaulich inspirierten Antworten auf die Frage nach Stifters Weltsicht ist eine auch nur einigermaßen erschöpfende Auseinandersetzung mit der vorliegenden Forschung nicht möglich. Um Gültiges auszusagen, ist es unerläßlich, das gesamte, das künstlerische sowie das außerkünstlerische Werk heranzuziehen. Die Frage nach der religiösen und weltanschaulichen Orientierung Stifters läßt sich nur im Zusammenhang mit einer Untersuchung über seine ethischen und politischen Anschauungen lösen. Die nach 1945 über den Erzieher Stifter geschriebenen Arbeiten, in denen er als Wegweiser und Trostspender dasteht, vermögen diesem Problem weder geistesgeschichtlich noch seelengeschichtlich gerecht zu werden. Der Wert der Studien über Stifters politische Ansichten ist davon abhängig, in welchem Grade es dem betreffenden Forscher gelungen ist, die politischen Grundtermini von den unserem Jahrhundert eigentümlichen Vorstellungsinhalten freizuhalten. Immer wieder läßt sich aber beobachten, daß heutige Bedeutungsnuancen mitschwingen. So spürt man etwa in Wilhelm Bietaks Abhandlung „Grillparzer — Stifter — Feuchtersleben. Die Unzeitgemäßen des Jahres 1848" (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1950), die übrigens keine neuen Einsichten über Stifter vermittelt, das persönliche Beteiligtsein. Ergiebiger ist Ruth Brunnhofer-Wartenbergs Aufsatz „Adalbert Stifters Erlebnis und Beurteilung der Revolution von 1848" (Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1953), in der sich die Verfasserin die Frage stellt, ob Stifter in seiner ausgesprochen

ein Erlebnis, das als untergründiges Kraftfeld seine besondere Stärke gewinnt. Der Verfasser bemüht sich besonders darum, nachzuweisen, daß Kunst und Existenz im *Witiko* in der eigentümlichsten Weise verflochten sind.

österreichischen Haltung überhaupt imstande war, die politischen Realitäten in den Landen westlich vom Böhmerwalde zu beurteilen. Sie sieht ferner, wie sehr Stifters Äußerungen über das politische Geschehen in seinem Urerlebnis der Leidenschaftserfahrung wurzeln.

Weder von seiner bürgerlichen Position noch von seinem existentiellen Erlebnis aus konnte Stifter den Bewegungen in den Tiefenschichten der Gesellschaftspyramide gewogen sein. Wer von einem liberalen und sozialen Blickwinkel an Stifter herangeht, wird manches zu bemängeln haben, vgl. die realistischen Beobachtungen Heinrich Blumes in dessen Aufsatz „Adalbert Stifter und die Bauernbefreiung" (Adalbert Stifter-Almanach für 1953).

Wie fern Stifter der romantisch-organischen Geschichtsauffassung steht, erhellt aus der Abhandlung des Historikers Ernst Mehl über „Adalbert Stifter und die Geschichte" (im Werke „Lebenskräfte in der abendländischen Geistesgeschichte. Dank- und Erinnerungsgabe an W. Goetz", 1948), der auf die Bedeutung Johannes von Müllers, Varnhagen von Enses und Carl von Rottecks für Stifter hinweist, indem er mit Recht betont, daß es dem Dichter nicht möglich war, die vollen Konsequenzen aus der Lehre Rottecks zu ziehen. Leider kennt der Verfasser offensichtlich nicht die gewichtige Abhandlung Hermann Blumenthals über „Adalbert Stifters Verhältnis zur Geschichte" (Euphorion, 1933). Was die geschichtsphilosophischen Ansätze bei Stifter anbelangt, so sei abweichend von Mehl hervorgehoben, daß sie erst in einer seelentherapeutischen Sicht ihren wahren Sinn bekommen.

Das Bemühen, Stifters theoretische Formulierungen für eine Gesamterkenntnis fruchtbar zu machen, kann nur bis zu einem gewissen Grade von Erfolg gekrönt werden, denn nur zu gern äußert sich Stifter, wie es im *Nachsommer* heißt, *in allgemeinen Ausdrücken über allgemeine Dinge.* Dennoch ist das in den „Vermischten Schriften" aufgespeicherte Material noch lange nicht ausgenutzt worden. Mit den kunstgeschichtlichen und kunsttheoretischen Äußerungen Stifters setzte sich H. E. Rübesamen in dem Aufsatz „Anschauungen von bildender Kunst im Zeitalter des Biedermeier" (Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954) in fruchtbarer Weise kritisch auseinander. Ein ähnlicher Überblick über Stifters ästhetisch-literarische Anschauungen wäre sehr willkommen. Wer seine kritischen Äußerungen durchgeht, sieht, wie wenig dem Dichter ein maßvolles, einfühlsames Verständnis zu eigen ist. Ihn kennzeichnet vielmehr die — oft in einem geradezu überheblichen Ton vorgebrachte — schärfste Ablehnung, und zwar nicht nur Hebbel gegenüber. Leidenschaftlich tritt er für sein eigenes Kunstwollen, das in der Geschichte der Ästhetik eine Extremposition repräsentiert, ein. In diesem harten Ringen um die Lebensrechte einer existentiell bedingten Kunstnorm bedient er sich manchmal einer zu gefährlichen Vereinfachungen führenden Dialektik. Es ist ferner selbstverständlich, daß sich bei einer solchen gefühlshaften Haltung offenkundige Widersprüche zwischen den einzelnen Aussagen feststellen lassen.

Die Frage nach der Weltanschauung Stifters gipfelt in der Frage nach Gott. Es ist das Verdienst Günther Müllers, des Verfassers der Abhandlung „Stifter, der Dichter der Spätromantik" (im Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker, 1924), die weltanschauliche Debatte ins Rollen gebracht zu haben. Gegen seine Ansichten wurde freilich Protest erhoben. Da aber um die Mitte des 20. Jahrhunderts das geistige Klima dieser Stifterauffassung eine Renaissance bereitete, ist eine kurze

Auseinandersetzung mit seinen Thesen unumgänglich. Obgleich Günther Müller Stifters Temperament als bis zur Brutalität leidenschaftlich bezeichnet, ist er der Ansicht, daß die dualistischen Kategorien unzulänglich seien, um das Wesen des Dichters zu erfassen. Dank der benediktinischen Erziehung bilden, so meint der Verfasser, sein Leben und sein künstlerisches Schaffen eine geschlossene Einheit. Stifters organische Weltauffassung sei aber nicht der Organismusidee Schellingscher Prägung verpflichtet. Stifter berühre sich vielmehr mit Baader, Görres, Adam Müller und dem späten Friedrich Schlegel. Diese Spätromantik vermittle ferner die Verbindung mit der mittelalterlichen Scholastik. Die jeanpaulisierenden und goethisierenden Tendenzen dürfen nicht zu stark betont werden. Statt die Bedeutung des josefinistischen Erbes herauszuarbeiten, weist der Verfasser auf den heiligen Clemens Maria Hofbauer und die von ihm freigemachten Kräfte hin. So verläuft nach Günther Müllers Ansicht Stifters Leben in voller Harmonie mit dem Leben der katholischen Kirche. Aus einer Konfrontierung dieser Anschauungen mit den Werken, Aufsätzen und Briefen Stifters geht hervor, daß er gerade den hier genannten Persönlichkeiten, die sich z.T. in seiner allernächsten Umgebung befanden, keine Beachtung schenkt. Eine Rezension Günther Müllers in der „Deutschen Literaturzeitung" (1929, Sp. 1820ff.) zeigt, daß er später selbst seine Thesen mit einer gewissen Skepsis betrachtet. Statt die Fäden zur mittelalterlichen Scholastik zurückzuspinnen, betont er jetzt allein die Beziehungen zum österreichischen Katholizismus der nachjosefinischen Zeit.

Die Tendenzen Günther Müllers tauchen bei Hermann Kunisch („Adalbert Stifter. Mensch und Wirklichkeit", 1950) und bei Ursula-Charlotte Pietsch („Das Wesen des Ordo-Begriffes bei Adalbert Stifter und seine künstlerische Gestaltung in den Romanen 'Nachsommer' und 'Witiko'", ungedr. Diss. München, 1949) wieder auf. Die Arbeit von Ursula-Charlotte Pietsch ist aus der Überzeugung geboren, daß „sich alle Fluchtlinien der Stifterschen Ordnungspyramide in Gott" vereinigen, der Ordo-Gedanke sei Stifters Urerlebnis. Mit dem stillen Selbstverständnis des pflanzlichen Organismus keimt und wächst nach der Ansicht der Verfasserin die gradualistisch gestufte Welt Stifters. Fern aller Härten des Realen versöhnen sich unter der Wölbung dieser Ordnungssynthese im allumfassenden Reich des Analogiedenkens die Gegensätze des Materialismus und des Spiritualismus, des Realismus und des Idealismus und was sonst zu Spannungen und Konflikten zu führen vermag. In dieser großartigen Sicht hierarchisch gestufter Ordnungswerte im Sinne des Aquinaten ist aber die Existenz des Einzelindividuums fortwährend bedroht. Gegen die Haltung Risachs, der das Ganze des Staats nicht im Auge hat, wird Einspruch erhoben. Die tiefpersönliche Tragik einer einsamen Stimme ist in dieser lückenlos geordneten Welt nicht hörbar. Manches Vage, Abstrakte und Phrasenhafte in dieser übrigens eine gewisse geistige Höhe bekundenden Dissertation ist als eine notwendige Begleiterscheinung des Analogiedenkens zu betrachten.

Das Buch von Kunisch, teils ein ins Detail gehender Vergleich der verschiedenen Fassungen der *Mappe*, teils Betrachtungen über Stifters religiöses Bekenntnis in Verbindung mit der klassischen Seinsmetaphysik des Abendlandes, wird als ein maßgebender Beitrag zur modernen Stifterforschung betrachtet. In diesem Zusammenhang kommt vorläufig nur die Darstellung der allgemeinen weltanschaulichen Orientierung Stifters in Frage, aber gerade diese Abschnitte, in denen keine interpretatorische Bindung an einen bestimmten Text vorliegt, entziehen sich weitgehend dem Zugriff

einer stringenten Begriffsanalyse. Ein kleiner Einblick in die Gedanken- und Beweisführung des Werkes mag hier als Veranschaulichung dienen.

Kunisch ist davon überzeugt, daß Stifter durch seine bildhafte Sprache dasselbe zum Ausdruck bringt, was wir in den wissenschaftlichen Darlegungen bei Thomas von Aquino finden, denn durch beide spreche die alte Seinslehre, die „das Gute als das mit der Wirklichkeit Übereinkommende bestimmt" (S. 98). Auf eingehende Zusammenstellungen und Analysen der Schriften Stifters und der des Aquinaten läßt sich der Verfasser jedoch nicht ein, er beruft sich vielmehr auf die Autorität verschiedener Schriften Josef Piepers. Bei diesem heißt es u.a.: „Wer das Gute wissen und tun will, der muß seinen Blick richten auf die gegenständliche Seinswelt." Im Einklang damit wird auf Stifters Gegenständlichkeit und seinen Drang nach reiner Erkenntnis der Wesenheit und Wahrheit der Dinge hingewiesen. Eine solche Erkenntnis darf von den Wünschen und Meinungen des erkennenden Subjekts nicht berührt und befleckt werden. Gleichzeitig wird aber (S. 109) von einem liebenden Verhältnis zu den Dingen gesprochen, ohne welches es keinen Weg zu Gott gebe. Kunisch bezieht sich ferner auf die zahlreichen Stellen bei Stifter, in denen er den Sinn und Wert seines Dichtens lediglich darin begründet sieht, daß es aus einem *unvertilgbar guten Herzen* quellend andere zu rühren vermöge. Eigenartig mutet es an, daß der Verfasser am Ende des Buches gesteht, daß die Dinge ja nicht gut sind, und dadurch sozusagen das ganze scholastische Begriffsgebäude über den Haufen wirft.

Es ist für die Darstellung symptomatisch, daß sich die Begriffe in fortwährender Entwicklung befinden. Der Prozeß des Einschränkens und Erweiterns, ja des völligen Sich-Wandelns macht es möglich, daß sich Mittelalter und 19. Jahrhundert mühelos begegnen. In diesem Prozeß bilden die Begriffserweiterungen den augenfälligsten Zug, und dies umso mehr, als sie unter einem realistischen, nicht-scholastischen Gesichtswinkel gesehen bis in die Sinnentleerung hineingetrieben werden. Würde man die einzelnen Schritte der Beweisführung verfolgen, so wäre zu erkennen, wie sich in diesem auf dualistische Kategorien und überhaupt auf scharfe Zäsuren und Konturen verzichtenden Denkstil der mittelalterliche „Realismus" und der Realismus der Neuzeit begegnen, wie Subjektives und Objektives ineinander verfließen, und wie sich das Erbe des Sentimentalismus mit den mittelalterlich-scholastischen, „intellektuellen" Erkenntniskräften versöhnt. Hingewiesen sei nur auf den obigen kleinen Einblick.

Schon Günther Müller betonte scharf, daß Stifter nicht in erster Linie Naturschilderer sei. Kunisch bemüht sich sehr um den Nachweis, „daß Stifter in einem nicht gewöhnlichen Sinne ein Dichter des Menschen sei" (S. 114). Wenn man bedenkt, wie das Menschenleben gerade in der *Mappe* den Gewalten der Natur ausgeliefert ist, und wie im vierten Kapitel der *Studien-Mappe* das prachtvoll-zerstörerische Schauspiel entfesselter Naturgewalten in einem bisher unerhörten Grade vom dichterischen Worte eingefangen worden ist, so wird man ermessen können, wie sehr es in dieser auf der *Mappe* fußenden Darstellung aufs Verschweigen und Aussparen ankommt, wenn es sich um künstlerische Errungenschaften handelt, die jenseits des katholisch-scholastischen Weltbildes liegen. Wie Günther Müller in seiner gelehrten Abhandlung aus den zwanziger Jahren das Versagen der protestantischen Stifterforschung festzustellen meinte, so geht auch Kunisch mit den Biedermeier-Forschern und mit anderen Vertretern einer nicht mittelalterlich-ontologisch orientierten Forschung scharf ins Gericht. Bei Licht besehen wurzelt seine eigene Konzeption aber keineswegs in den mittelalter-

lichen Erlebnismöglichkeiten des christlichen Abendlandes, denn in Wirklichkeit pulsen zwischen den Zeilen starke Kräfte modernen Philosophierens, und gerade darin werden gewiß viele einen geheimen Reiz erblicken. Sein Kampf um „das abendländisch Einfache menschlicher Grundformen" (S. 78) ist ein gegen die existentialistischen Zersetzungsversuche gerichteter Kampf um die heile Welt, um „das volle, heile, ungestörte Menschenbild ... in dem Geist, Seele und Leib eine gestufte Einheit bilden" (S. 56).

In dem Kapitel „Die Forderung der Dinge" ist die Begriffsverdünnung besonders augenfällig. Die Versuchung, auf Grund Stifterscher Formulierungen wie etwa *Unschuld der Dinge*, *Angesicht der Dinge* und *tun, was die Dinge fordern* ins Leere und rein Subjektivistische zu philosophieren, ist augenscheinlich sehr groß. Auf diesem schwierigen Gebiete können einigermaßen sichere Ergebnisse nur in streng systematischer, philologisch fest untermauerter Untersuchung, in der jeder Denkschritt sorgfältig erwogen wird, erarbeitet werden. Zu fragen ist zuerst, in welchem Umfang und in welchen Fällen eine über die allgemeingültige Bedeutung und den bairisch-österreichischen Sprachusus hinausgehende persönliche Färbung feststellbar ist, denn nur zu oft, so auch bei Kunisch, wird die formelhafte und die füllselhaft-abgeblaßte Bedeutung mit spezifischem Inhalt gefüllt. Eine als Grundlage höchst willkommene ausführliche Beispielsammlung brachte schon 1938 Karl Josef Hahn in dem Buche „Adalbert Stifter. Religiöses Bewußtsein und dichterisches Werk" (S. 69ff.). Da nur allzu viele Stifterforscher es aufgegeben haben, sich in der schon vorliegenden Stifterliteratur zurechtzufinden, ist dies Arsenal von den Nachfolgern nicht verwertet worden. Nicht jede dem usuellen Sprachgebrauch widersprechende Verwendung des Wortes *Ding* erlaubt eine spezielle Sinndeutung, denn oft genug handelt es sich um eine Stilgebärde im Dienste der Stifterschen Stilisierung. Es bleiben aber noch zahlreiche Fälle übrig, die für den geistesgeschichtlich geschulten Philologen vom größten Interesse sind. In dieser „schillernden Vielfalt", wie es bei Joachim Müller, dem Verfasser des neusten, an Anregungen reichen Beitrages („Wesenheit der Dinge" in der Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954) heißt, hier auszujäten und Ordnung zu schaffen, ist nicht möglich. Dagegen muß darauf hingewiesen werden, wie sehr die Dinginterpretationen weltanschaulich auseinandergehen, und zwar nach ganz verschiedenen Himmelsrichtungen.

„Dichtung des Plunders" heißt eine von Franz Koch 1949 im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen" (Jahrg. 101) veröffentlichte Abhandlung über den Dingbegriff bei Stifter und Rilke. Franz Koch, der ebenso wie Kunisch von der *Mappe* ausgeht, betont mit Recht die Bedeutung der Einsamkeit im geistigen Geschehen des 19. Jahrhunderts. Wenn er aber die Ursache in der die gewachsenen Gemeinschaften auflösenden fortschreitenden Verstädterung sieht und dementsprechend das Erlebnis der Großstadt als eine lebensentscheidende schmerzliche Erfahrung Stifters betrachtet, so vermag er mit dieser einfachen Formel keineswegs dem Problem der Einsamkeit in seinen zahlreichen Tiefenperspektiven gerecht zu werden, ganz abgesehen davon, daß in Stifters Werken und Briefen nicht wenige direkte und indirekte Zeugnisse eines positiven Erlebnisses der Großstadt vorliegen. Für Franz Koch ausschlaggebend ist offensichtlich eine apriori gesetzte Antinomie zwischen großstädtischer psychischer Zersetzung und organisch-bäuerlicher Sittlichkeit und seelischer Gesundheit. Aus der Beschreibung des alten Plunders in der *Studien-Mappe* und der *Letzten Mappe* liest

Koch das für Stifter beglückende Dingerlebnis ab, das, „aus der Tiefe seines bäuerlichen sippengebundenen Wesens" (S. 26) emaniere. Während Kunisch die entscheidenden Triebkräfte des Dingerlebnisses in der mittelalterlichen Scholastik fand, betrachtet Koch einen sippenbewußten Ahnenkult als den Urgrund dieses Erlebnisses. So stehen zwei völlig verschiedene geistige Welten einander gegenüber.

In einigen Arbeiten von Marianne Thalmann („Das Menschentum in Stifters 'Haidedorf'", Modern Language Notes, 1946; „Stifter's Nachfolge Goethes", Journal of English and Germanic Philology, 1946 und „J. W. Goethe 'Der Mann von fünfzig Jahren'", 1948[12]) begegnet uns die Kochsche Antithese in noch schärferer Profilierung. Auch wo Marianne Thalmann Einzelwerke und Einzelprobleme behandelt, dominiert das Ideenbekenntnis in einem solchen Grade auf Kosten der Kunstanalyse, daß diese Beiträge unbedingt in diesem dem Weltanschaulichen gewidmeten Kapitel erwähnt werden müssen. Wie Koch betont sie den larischen Wert des Geburts- und Sterbestunden überlebenden Hausrats. Ferner hebt sie gegenüber dem „Freibeutertum der Stadt" mit ihrer Gier nach Geld, ihrem wurzellosen Intellektualismus und selbstgefälligen liberalen Bürgertum das von Ernte gesegnete Dorf hervor, dessen Bewohner, von keiner psychologischen Brüchigkeit angekränkelt, „unter dem Gesetz der Ahnengalerie in der biologischen Verantwortung ererbter Züge" leben. In dieser Heimatfrömmigkeit spreche die Stimme des Blutes. Urgesund ist der aus dieser Sicht geborene Stifter, und so werden denn auch die folgenden, 1866 geschriebenen Worte Stifters als Illustration zitiert: *Ich bin kräftig, esse und trinke wie ein Fronarbeiter und schlafe trefflich.* Angesichts dieses von manchmal sehr billigen Antithesen gespeisten Denkens vermag Marianne Thalmanns Kunst des Formulierens weder im Hinblick auf *Das Haidedorf* noch auf den im Goethebuch behandelten *Frommen Spruch* der Stifterforschung fördersame Einsichten zu vermitteln. Daß in dem Vergleich zwischen Goethe und Stifter das Heimaterlebnis von Goethes Hermann kräftig unterstrichen wird, braucht kaum eigens hervorgehoben zu werden.

Gegen die im Dritten Reich erwünschte interpretatio pagana wurde von fachwissenschaftlicher Seite Einspruch erhoben. So wandte sich z.B. Gustav Wilhelm gegen Julius Kühns Entchristlichung Stifters. In den folgenden Friedensjahren, von deren Stifterbild hier Bericht erstattet wird, sind die Propheten der Paganisierung von der Bühne abgetreten. Die Rede vom Kulte des Blutes und des Bodens wirkt nur noch wie ein fernes Wetterleuchten — allein aus den USA ist ein vereinzelter Nachzügler eingetroffen. Einspruch muß aber auch dagegen erhoben werden, daß Stifter von dem neuen starken Gotteserlebnis überwältigt wird. Jeder Kenner weiß, wie wenig diese Kunst im Zeichen des Kreuzes und der Erlösung steht, wie wenig die übernatürlichen Mysterien in die Welt Stifters einbezogen sind, und wie wenig seine Menschen unter der Last eines kreatürlichen Sündenbewußtseins leben und leiden. Wenn nun aber die betont christlichen Interpreten geltend machen, daß es sich um die Scheu des frommen Laien vor dem Numinosen handle, oder ganz anders gewendet, daß die „Äußerlichkeiten" des katholischen Kultes nicht ausschlaggebend seien, so spürt man doch nur zu sehr, daß es an bündigen Beweisen fehlt; das argumentum ex silentio weckt wenig Zutrauen.

[12] Der Aufsatz „Adalbert Stifters Raumerlebnis", Monatshefte für den deutschen Unterricht XXXVIII, 1946, war mir nicht erreichbar.

Einem bestimmten Apriori weniger verpflichtet ist die schon mehrmals berührte Gruppe der Stifterforscher und Stifterliebhaber, die den Dichter als Künder trostreicher Lebensweisheit feiert. In dieser Verbindung wäre noch auf das von Fritz Krökel zusammengestellte Mosaik von Gedanken und Erfahrungen Stifters in „Adalbert Stifter. Das welterhaltende Gesetz" (1948, mit einer ausführlichen Einleitung) hinzuweisen. Kein Mosaik ist aber imstande, ein vollständiges Bild der Welt- und Lebensanschauung zu vermitteln. Überall droht die Gefahr der — gewiß pädagogisch fruchtbaren — Vereinseitigung und Verharmlosung. Wo Stifter als Erzieher und Lebenslehrer verstanden wird, zitiert man mit Vorliebe gewisse sentimental angehauchte, auf den Ton der Biederkeit und der übermäßigen Bescheidenheit gestimmte Äußerungen Stifters, in denen immer wieder von seinem guten Herzen die Rede ist. Wie die geistige Herkunft Stifters kompliziert ist, so auch seine seelische Struktur. In diesem vielschichtigen Gefüge nimmt die Herzenseinfalt keine zentrale Stelle ein. Damit wäre nicht gesagt, daß es sich um eine reine Maskenrolle handelt. Zwischen seelischer Mitte und reiner Maske gibt es genug der Abstufungen und Schattierungen. Unter genauer Berücksichtigung einer solchen Stufenleiter im Hinblick auf die einzelnen Aussagen wäre es gewiß möglich, ein objektiveres Bild der geistig-seelischen Welt Stifters zu gewinnen. Vor allem Enzingers Buch über Stifters Studienjahre zeichnet sich bei der Erörterung der Weltanschauung Stifters durch ein unverkennbares Streben aus, jede Einseitigkeit zu vermeiden; einzuwenden wäre jedoch, daß die christlichen Ingredienzen bisweilen mit einem überstarken Akzent versehen werden. Gleichzeitig ist aber ein reiches Belegmaterial zur Veranschaulichung der idealistischen und der aufklärerischen Grundzüge zusammengetragen worden. Auf dieser Basis kann weitergearbeitet werden.

In dem literaturwissenschaftlichen Zentral- und Eigenbereich der Dichtungsdeutung, der „Interpretation", harren noch, nicht zumindest im Hinblick auf Werk und Wortkunst Stifters, zahlreiche Probleme ihrer Lösung. Ohne eine klare Erkenntnis der Distanz der Kunstwirklichkeit von der gelebten Wirklichkeit geht die Interpretation in die Irre. Wenn es die österreichischen Forscher immer noch lieben, auf die Suche nach Wirklichkeitsspuren im Werke Stifters zu gehen, so hängt das einerseits damit zusammen, daß sich der Positivismus in Österreich überhaupt als besonders lebenskräftig erwiesen hat, und andererseits damit, daß die Versuchung bei den Bewohnern im Raume Stifters natürlich von vornherein größer ist.

Erwähnt sind schon die Bemühungen Enzingers, Stilisiertes auf die Realitäten eines Hier und Jetzt zurückzuführen. Ähnliche Tendenzen machen sich in seiner eingehenden Untersuchung „Witiko-Geographie" (Adalbert Stifter-Almanach für 1953) geltend. In der Abhandlung „Andreas Freiherr von Baumgartner als Vorbild und Wegweiser Adalbert Stifters" (Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Jahrg. 89, 1951) ist Karl Bardachzi bestrebt, den Asperhof zu lokalisieren und den Aspermeier zu finden. Von einem alten Aspermeier zur Zeit Stifters werde erzählt, daß er sich durch Biederkeit auszeichne (S. 144) — der Begriff „Biederkeit" läßt sich jedoch durchaus nicht mit dem aristokratischen Geiste des *Nachsommers* vereinigen. Legitim ist dagegen das Verfahren Leopold Schmidts in seinem Vortrag „Volkskundliche Beobachtungen an den Werken Adalbert Stifters" (Adalbert Stifter-Almanach für 1953). Er beachtet das Problem der funktionellen Ein-

gliederung der volkskundlichen Elemente in den dichterischen Organismus, und er erkennt klar die distanzierende, verallgemeinernde Haltung Stifters, der im Einklang mit der romantischen Volkskunde Modernes ins Mittelalterliche hineinprojiziert.

Daß *Julius* das Erzeugnis einer noch sehr jugendlichen Phantasie ist, spürt man auf den ersten Blick. Noch wenig geschickt und ohne Erfolg bemüht sich Stifter, seine persönlichen Wunschträume durch die altbewährte Manuskriptfiktion zu tarnen. Obgleich sein Stil das Jean-Paul-Erlebnis mit seiner zersprengenden, satzzerrüttenden Wirkung noch nicht erfahren hat, bildet er ebensowenig wie die Erzählung als solche eine organische Einheit. In der Einführung zu seiner Erstausgabe hat Franz Hüller feinsinnig Gehalt und Form analysiert und die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Werkchens herausgearbeitet; z. B. weist er mit Recht darauf hin, wie geheimnisvoll in einer Nebenszene Dionysisch-Tragisches aufblitzt (vgl. S. 71). Im Vergleich mit dieser einfühlenden Deutung vermag Moriz Enzinger in seinen Ergänzungen zu Hüllers Interpretation „Adalbert Stifters Erstlingserzählung ‚Julius'" (Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954) nichts wesentlich Neues zu bringen. Die vielen Vermutungen über Zusammenhänge mit anderen Werken werden erst möglich, wenn die Gesamtstruktur nicht mehr scharf ins Auge gefaßt wird.

Von Moriz Enzinger liegt ferner eine Abhandlung über „Die Überschriften in Stifters ‚Feldblumen'" (Adalbert Stifter-Almanach für 1947) vor. Trotz allen Scharfsinnes ist es dem Verfasser nicht gelungen, einen intimen Zusammenhang zwischen Tagebuchblättern und Überschriften nachzuweisen. Solches ist eben — wie es der Dichter selbst offen bekennt — unmöglich.

Das Motiv des Ballonaufstieges im *Kondor* bedingt die grandiose kosmische Schilderungskunst dieser Erzählung. Ist nun diese Deskription als Sinnerfüllung des Motivs zu betrachten oder gibt es einen tieferen Sinn? Einen solchen findet W. H. Rey in seinem Aufsatz „Das kosmische Erschrecken in Stifters Frühwerk" (Die Sammlung, 1953) in dem Erlebnis des horror vacui als einer Grenzsituation der menschlichen Existenz, einem Erlebnis, das den schärfsten Kontrast zu der romantisch-idealistischen Idee der gotterfüllten Unendlichkeit bildet. Trotz dieser Betonung einer existentiellen Beunruhigung des jungen Stifter ist es dem Verfasser augenscheinlich sehr darum zu tun, die katholische Bindung Stifters zu unterstreichen, und so muß der Leser einige Inkonsequenzen in den Kauf nehmen. Eine rein willkürliche Symboldeutung liegt vor, wenn die Rückkehr zur Erde als die symbolische Vorwegnahme eines späteren festen religiösen Vertrauens Stifters ausgelegt wird. Überhaupt dürfte — nicht zumindest angesichts des rein naturwissenschaftlichen Ballastes dieser Ballonfahrt — eine existentialistisch-metaphysische interpretatio sehr fraglich sein.

In der Dissertation Hedwig Straumann-Windlers über „Stifters Narren. Zum Problem der Spätromantik" (Zürich, 1952) steht *Die Narrenburg* im Zentrum der Interpretation. Die Schülerin Emil Staigers verrät ein sehr feines Stilgefühl, und sie verfällt deshalb nicht der strukturauflösenden, addierenden Stilanalyse. Für das Verständnis besonders des jungen Stifter ist die Herausarbeitung der Stifterschen Abwandlung des Narrenbegriffes außerordentlich fruchtbar. Sie betont mit Recht, daß in dieser jugendlichen, antibürgerlichen Lebensgebärde nicht das Humoristische, sondern das Ästhetisch-Schwärmerische ausschlaggebend ist. Trotz aller Schwärmerei ist sich der Dichter jedoch der Grenze zwischen Realität und Irrealität voll bewußt. Die Verfasserin hätte etwa an Hand der Briefe Stifters diesen psychologisch so auf-

schlußreichen Begriff in seiner Entwicklung noch weiter verfolgen können. Zu beanstanden ist ferner, daß sie mit einem sehr labilen und fragwürdigen Epochenterminus „Spätromantik" arbeitet, wodurch Beziehungen zwischen geistig höchst verschiedenen Persönlichkeiten gestiftet werden. Schließlich sei erwähnt, daß auch die Verfasserin dieses in mancher Hinsicht wertvollen Beitrags von dem Ehrgeiz beseelt ist, eine Dissertation im Umfang von genau 100 Seiten zu schreiben. Irrelevantes, Leer-Theoretisches und reines Referat müssen als Füllsel dienen.

Als einer der wertvollsten Beiträge zum Verständnis der Kunst und der Existenz Stifters ist eine kleine Studie von Walter Haussmann über „Adalbert Stifter, Brigitta" (Der Deutschunterricht, 1951) hervorzuheben. Dem Verfasser ist es gelungen, vom Vordergründigen ins Abgründige vorzustoßen. Er erkennt, daß das Verhüllte und Geheimnisvoll-Schwebende, das bisweilen blitzhaft enthüllt wird, von konstitutiver Bedeutung für die Dichtung Stifters ist, und immer wieder ist er imstande, aus kleinen Andeutungen Entscheidendes herauszulesen. Es handelt sich keineswegs um eine Entlarvung Stifters, sondern um eine Bereicherung seines geistigen Bildes durch Differenzierung und Dynamisierung. Haussmann weist nach, wie die Ambivalenz der natürlichen Dinge ebenso wie die Kluft zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen Stifter anfechten, und welch gefährdete Naturen die beiden Hauptpersonen dieser Erzählung sind.

Hingewiesen sei ferner auf die im Werke „Aus Theologie und Philosophie. Festschrift für Fritz Tillmann zu seinem 75. Geburtstag" (1950) posthum erschienene Abhandlung Paul Hankamers über „Adalbert Stifter: 'Bergkristall'". Mag der Verfasser auch das moralische Element auf Kosten der untergründig wirkenden Dynamik zu stark akzentuieren, so zeigt er jedoch ein sehr feines Verständnis für die formenden, und nicht zumindest die gattungsformenden Kräfte. Seine Ergebnisse haben denn auch die neuste Darstellung der deutschen Novelle (von Josef Kunz) befruchtet.

Nach dem Erscheinen der *Letzten Mappe* bildet die Stufenfolge der *Mappe*-Dichtungen ein besonders dankbares Objekt psychologisch und stilistisch eingestellter Forschung. Wie schon angedeutet hat Hermann Kunisch in seinem oben erörterten Buch die verschiedenen Fassungen eingehend verglichen. Mag auch die rein sprachstilistische Analyse gegenüber der Charakteristik der allgemeinen Empfindungslage völlig zurücktreten, und mögen auch die Leitbegriffe ziemlich konturlos sein, so bereichert dieser Teil der Untersuchung von Kunisch jedenfalls die Stifterforschung um manche feine Einzelbeobachtung. Eine viel konzentriertere, die biographischen, kompositionellen und psychologisch-weltanschaulichen Fragen in plastisch klarer Darstellung erörternde Analyse vermittelt die Abhandlung Th. C. van Stockums „'Die Mappe meines Urgroßvaters' und ihre Bedeutung im Zusammenhang von Stifters Werk und Weltanschauung" (Neophilologus, 1946). Der holländische Forscher spürt deutlich, wie sehr die große Windstille und die erhabene Ruhe der *Letzten Mappe* als eine Schutzmaßnahme Stifters zu verstehen sind. Mühsam werden die Tiefenkräfte gebändigt, das Zerstörerische verdeckt; eine bruchlose Lösung des Theodizee-Problems ist dem Dichter jedoch nicht gelungen.

Die ganz exzeptionellen Möglichkeiten, den seelischen und künstlerischen Werdegang Stifters an Hand einer vergleichenden Untersuchung der Ur- und Buchfassungen der *Studien* und der *Bunten Steine* (mit Ausnahme vom *Katzensilber*) Schritt für Schritt zu verfolgen, sind noch lange nicht ausgenutzt worden. Es fehlt noch an

Einzeluntersuchungen, die gewiß imstande sein würden, manches Wesentliche zutage zu fördern, wie es schon Franz Glück in seinem gedrängten Beitrag „Die beiden Fassungen der ‚Zwei Schwestern'" (Adalbert Stifter-Almanach für 1947) gelungen ist. Manche Anregung gibt ferner Max Stefl in den Nachworten zu seiner dreibändigen Ausgabe der Urfassungen. Es verhält sich keineswegs so, wie es beinahe überall zu lesen ist, daß die späteren Buchfassungen in jeder Hinsicht eine harmonisch-organischere Gestaltungsstufe vertreten. Man braucht nicht mit der Lupe zu vergleichen, um zu erkennen, daß sich manche größere Interpolation in der zweiten Fassung stilistisch von der Umgebung abhebt. Auch das Ineinander von Motivkonstanz und Stiländerung bedeutet eine gewisse Auflockerung. Schließlich hält die verbreitete Ansicht, Stifters Stil werde Jahr für Jahr gedämpfter, ruhiger und klassischer, einem vergleichenden Überblick nicht stand. Ruckhaft ist der Rhythmus. Die ersten Auskristallisierungen auch der späteren erst im Laufe der vierziger Jahre geschriebenen Erzählungen stehen noch stark unter dem Eindruck der elementaren Schöpferkräfte. Die elementardynamischen und die klassisch-typisierenden Kräfte sind in einem fortwährenden Kampf verflochten.

Mit Stifters beiden Romanen setzt sich Adolf von Grolman im Buche „Vom Kleinod in allen Zeiten" (1952) auseinander. Den Hauptinhalt bildet ein Neudruck des 1926 erschienenen Buches „Adalbert Stifters Romane". Hinzu kommen Einleitungen und Einführungen aus verschiedenen Zeiten. Neu ist nur eine symbolische Betrachtung des schmiedeeisernen Kirchengitters in Kremsmünster. Es fällt schwer, sich von Grolmans beredter Apologie seines Verfahrens überzeugen zu lassen. Repetitio est mater studiorum lehrt dieser Forscher; wenn aber so gut wie alles Wiederholung wird, und das Wiederholte im Rahmen des Buches oft nochmals wiederholt wird, so dürfte das wohl des Guten zuviel werden. Gewiß fällt manch sehr scharfes Wort über die Sünden der Vergangenheit im Hinblick auf wissenschaftliches Ethos, diese Vergangenheit lebt jedoch auch im Buche selbst (vgl. etwa S. 148ff.). So steht dieser Beitrag zur Stifterforschung bis ins Paradoxe im Zeichen der augenblicksbedingten Formulierungen. Unter diesen treffen einige ins Schwarze, viele greifen aber daneben.

Die allmählich stark angeschwollene Literatur über den *Nachsommer* verzeichnet Max Stefl in seiner Neuausgabe dieses Werkes 1954. Der umfangreichste Beitrag ist Walther Rehms Monographie „Nachsommer" (1951). Schon der formale Glanz dieser bis ins Manieristische virtuosen Darstellung wird gewiß dies Buch in weiten Kreisen der Stifterverehrer beliebt machen. In gleicher Richtung wirkt die harmonisierende Auffassung — dank der überreichen humanistischen Gelehrsamkeit des Verfassers gleitet die Darstellung aber nie ins Erbauliche ab. Walther Rehm spürt, daß in der *Nachsommer*-Symbolik ein Bezug auf den Tod liegt, und er erkennt, daß Stifter die Zeit in ihrer erbarmungslosen Unentrinnbarkeit empfand, er lenkt aber trotzdem die Darstellung in den jahreszeitlichen Rhythmus hinein, und so steht das ganze Werk im Zeichen der beata tranquilitas der Herbst-Zeitlosigkeit. Die psychologischen Probleme dieses „dichterischen Wach-Traumes" (S. 93) werden nicht behandelt. Durch das Analogiedenken werden spielerisch-unbeschwert alle Klüfte überbrückt. Der Verfasser, der sich für die Deutung der stilistischen und kompositionellen Probleme wenig interessiert, distanziert sich allmählich radikal von Stifter und seinem Roman, um an Wilhelm von Humboldt, Jacob Grimm und ganz besonders Jacob Burckhardt die abendländische Altershaltung als solche zu demonstrieren.

Wer als Merker auftritt, hat dem *Nachsommer* gegenüber genug zu bemängeln, falls das Werk unter einem psychologischen, mehr oder weniger veristischen Gesichtswinkel betrachtet wird. Man könnte die blasse, blutleere, standbildhafte Typisierung, das steifzeremonielle Gebaren, die Leere der schier endlosen Sachbeschreibungen und noch manches Störende tadeln. Dagegen ist aber einzuwenden, daß diese Erscheinungen mit der ganzen existentiell-künstlerischen Beschwörung Stifters aufs Innigste verbunden sind, mag auch die Idee der seligen Schicksalslosigkeit als eine kühne Herausforderung an alle gängige Romankunst zu betrachten sein. Die Frage, bis zu welcher Grenze die Kritik als noch legitim anzusehen ist, rührt an ein in der modernen Literaturwissenschaft heiß umstrittenes Problem. Nach unserer Ansicht geht ein Kritiker wie Max Rychner zu weit, wenn er in seinem anregenden Essay „Der Nachsommer" (im Buche „Welt im Wort", 1949) das Bürgerlich-Erbauliche unterstreicht und etwa von der „ins Fibelhafte gesteigerten Bravheit" (S. 163) Heinrichs und Nataliens spricht. Auch die gedankenreichen, konzentrierten „Betrachtungen über den 'Nachsommer'" des feinen Kenners und Kritikers Felix Braun (in der Essaysammlung „Das musische Land. Versuche über Österreichs Landschaft und Dichtung", 1952) lassen zu sehr die einfühlende Offenheit relativistisch eingestellter Kunstbetrachtung vermissen. Bisweilen fühlt sich Felix Braun versucht, Hebbels Urteil zu unterschreiben.

Da *Witiko* ein noch eigenartigeres Kunstwollen verkörpert, wird hier das Problem der Rechte und der Grenzen einer gefühlsmäßig-unmittelbaren kritischen Stellungnahme noch verschärft. Überhaupt wird die ganze Forschungslage wesentlich komplizierter. *Witiko* wird als ein politisches Grundbuch aufgefaßt, die Ansichten über Sinn und Inhalt dieser Politik gehen aber sehr weit auseinander. Man sprach von Führer und Gefolgschaft und völkischer Sendung. Auch Joachim Müller spricht — in der Abhandlung „Adalbert Stifters 'Witiko' und das Problem des historischen Romans" (Wissenschaftl. Zeitschrift der Univ. Jena, 1953/54. Gesellschafts- und sprachwissenschaftl. Reihe, H. 2/3) — von der Dorfgemeinschaft und vom „Dienst an Heimat und Volk" (S. 281), es handelt sich aber nicht mehr um ein nationales, sondern um ein soziales Ethos. Betont werden nicht mehr die gesamtdeutschen Belange, sondern das Eintreten für die kleinen Bauern, die von den mächtigen Feudalen unterdrückt werden — daß Witikos Bauern erbuntertänig sind, wird nicht erwähnt. Während früher das slawische Element bagatellisiert wurde, wird es hier unterstrichen, und wurde früher das Antiliberale und Wehrhafte akzentuiert, so hier das Demokratische und die Idee des Völkerfriedens. Erwähnt sei noch, daß sich der Verfasser bemüht, seine Auffassung eines sozialen Humanismus mit den Inhalten der katholischen Ontologie zu versöhnen. Zahlreiche deutsche — und auch russische — Romane werden herangezogen, es gelingt aber Joachim Müller nicht, die verschiedenen Teile zu verschmelzen. Das Zentrifugale überwiegt. In einer Geschichte des historischen Romans wird *Witiko* in nie genug zu bestaunender Einzigartigkeit dastehen.

Der geheime Untergrund des *Witiko* ist der Wunschtraum von einer von Tragik und Dämonie erlösten Weltwirklichkeit. Mit dieser Utopie-Vision läßt sich selbst bei der kühnsten Stilisierung kein Geschichtsausschnitt in Einklang bringen, und besonders nicht eine blutige Spanne böhmischer Geschichte. Das Scheitern Stifters ist ein Scheitern angesichts einer unlösbaren Aufgabe. Durch seine riesigen Anstrengungen sind aber neue epische Formmöglichkeiten verwirklicht worden. Von einer episch-naiven Einfalt Stifters darf freilich nicht gesprochen werden, denn diese „Einfalt"

ist durch zähen Fleiß und unermüdliches Feilen zustande gekommen. Die eigenartige Verflechtung von Wunschbild und Wirklichkeit spiegelt die *Witiko*-Literatur etwa in der Charakteristik des Titelhelden wider. Witiko wird als Vollstrecker des *sanften Gesetzes* und als Verkörperung des Prinzips der Gottähnlichkeit des Menschen betrachtet, gleichzeitig aber als böhmische Bauerngestalt und als altkluger, greisenhafter Jüngling charakterisiert (vgl. Franz Hüller „Adalbert Stifters ‚Witiko'", 2. Aufl., 1953, S. 63 ff.). In Max Rychners Schilderung („Witiko" in dem obenerwähnten Buch „Welt im Wort") hebt die Realität die Idealität auf, wird doch Witiko als „schlau, ehrgeizig, machtfreudig" (S. 193) hingestellt. Daß sich in psychologisierender Betrachtung ein solches Bild gewinnen läßt, ist nicht in Frage zu stellen. Sicher ist aber auch, daß Stifters intensives Bestreben darauf gerichtet war, alle irdischen Schlacken auf dem Wege der Hochstilisierung zu vertilgen. Wer die reale Ebene nicht verläßt, hat keine Möglichkeit, mit dem tieferen Sinngehalt dieses Werkes Fühlung zu bekommen[13].

Da Stifter von dem Josefinismus starke Eindrücke empfing, lassen sich politische Beziehungen in erster Linie zu denjenigen Systemen herstellen, die sich zu dem Erbe der Aufklärung bekennen. Ausgeschlossen ist aber im Bereich wissenschaftlichen Forschens jede Identifizierung. Gegenüber den speziell katholischen Identifizierungsbemühungen betont Eberhard Horst in dem sehr einsichtsvollen Aufsatz „Witikos Freiheit und Bindung" (Stimmen der Zeit, 1954), wie sehr es sich um eine Stilisierung auf Grund der Immanenz handelt. Den wertvollsten Beitrag zu einem Verständnis des *Witiko*-Romans gab Hüller in seiner 1930 erschienenen Monographie, deren obenerwähnte zweite Auflage noch reichere Analysen und tiefere Perspektiven bringt. Trotz einer solchen Leistung ist die äußerst kunstvolle Stilstruktur dieses Romans noch lange nicht bis in das feinste Geäder gedeutet worden. Um die eigentümliche Wirkung der Hochstilisierung in der epischen Großform zu erkennen, lohnt sich ein Vergleich mit den Stilisierungsmöglichkeiten innerhalb der Erzählung. Hier kommt neben dem *Frommen Spruch* auch *Der Kuß von Sentze* in Betracht. Die Abhandlung von Moriz Enzinger „Zu Adalbert Stifters Erzählung ‚Der Kuß von Sentze'" (Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften, 88. Jahrg., 1950) verfolgt allerdings mehr Motiv- und Quellenzusammenhänge als stilistisch-gattungsmäßige Probleme.

Eine strukturell ausgerichtete gattungsgeschichtliche Forschung steckt noch in den Anfängen. In diesem Zusammenhang bei Heinrich Spieros „Geschichte des deutschen Romans" (1950) zu verweilen, in der *Witiko* mit sechs nichtssagenden Zeilen abgefertigt wird, während längst vergessene Unterhaltungsromane seitenlang besprochen werden, verlohnt sich nicht. Eine gebührende Berücksichtigung Stifters finden wir dagegen in Johannes Kleins „Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart" (1954). Was das Stifterkapitel betrifft, so ist es dem Verfasser jedoch nicht gelungen, die reichen Möglichkeiten einer gattungsgeschichtlichen Betrachtung wirklich auszunutzen. Daß in einer so umfangreichen Darstellung der deutschen Novelle kleine Ungenauigkeiten vorkommen, läßt sich wohl kaum vermeiden. Zu beanstanden ist dagegen, daß die sog. Strukturskizzen, die aber im wesentlichen als

[13] Probleme des Werdens behandelt Moriz Enzinger in der Abhandlung „Adalbert Stifters Weg zum Geschichtsroman und der Plan zum ‚Zawisch'" (Festschrift für Dietrich Kralik, 1954), in der nach lokalen und nationalen Zusammenhängen (v. Hormayr, H. J. und M. v. Collin) getastet wird.

— oft frisch und flott formulierte — Einzelreferate zu betrachten sind, so ausführlich geraten sind. Die Kritik muß sich aber vor allem gegen Kleins Neigung zu einer manchmal sehr willkürlichen Kombinatorik wenden. Auf dialektischem Wege werden Antithesen gewonnen, die den wahren Sinn mancher Erzählung verdecken. Durch diesen Hang zur Antithetik, die mitunter bis ins rein Wortspielerische geht, werden die Erzählungen Stifters ganz ungebührlich profiliert, d.h. der Interpretationsprozeß selber verwandelt die Erzählungsstruktur in ein novellenhaftes Gebilde. Das Verfahren Johannes Kleins veranschaulicht ferner seine weitausholende Abhandlung „Auslegung einer Novelle. Adalbert Stifter 'Der beschriebene Tännling'" (Wirkendes Wort, Jahrg. 3, 1952/53).

Ungefähr gleichzeitig mit Kleins großem Werk erschien in dem Handbuch „Deutsche Philologie im Aufriß" (Sp. 1739ff.) die ungleich gedrängtere, synthetisch gestraffte „Geschichte der deutschen Novelle vom 18. Jahrhundert bis auf die Gegenwart" von Josef Kunz, in der die morphologische Eigenart der Stifterschen Erzählkunst wesentlich schärfer herausgearbeitet ist als bei Klein. Der Verfasser weist u.a. nach, wie Stifter schließlich eine Erzählkunst schafft, die den äußersten Gegenpol zu der romantischen und Kleistschen Novelle bildet. In dieser Verbindung wird Stifters Vorliebe für episodenhafte Aufgliederung erwähnt. Hinzugefügt sei, daß sich eine solche auch auf der Frühstufe geltend macht. Eine Untersuchung darüber, in welchem Grade die spätere episodenhafte Auflockerung existentiell bedingt ist, würde in entscheidende Zusammenhänge zwischen Wesens- und Formstruktur hineinführen.

Um Idee und Form zu verklammern, sind noch eingehende Untersuchungen notwendig. Empfehlenswert wäre z.B. eine Erforschung der Stifterschen Motivik in ihrer Konstanz und Variationsbreite im Zusammenhang mit den Metamorphosen seiner Kunstgestaltung. Es ist das Verdienst Eduard Castles, durch die Abhandlung „Motivvariationen in Stifters Erzählungen" (Adalbert Stifter-Almanach für 1947) die Aufmerksamkeit auf diese Frage hingelenkt zu haben. Der Verfasser referiert Ehe- und Treubruchsgeschichten und weist auf die Bedeutung von Liebe und Vertrauen in der Dichtung Stifters hin. Da er aber nicht bis zum Wesenskern der jeweiligen Kunstwerke vordringt, wird manchmal Heterogenes zusammengestellt. Erst wenn die verschiedenen Motive und Motivgruppen auf die existentielle Mitte Stifters visiert werden, verraten sie ihren wahren Symbolgehalt, sei es in dem Wunschtraum des vollen Kommunikationsglückes oder in dem Angsterlebnis trostloser Kommunikationslosigkeit.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß eine wesentliche Verfeinerung der Kunst der Einzelinterpretation möglich ist. Eine grundlegende Voraussetzung einer fortgeschritteneren Registrierungskunst bilden aber eine vertiefte Einsicht in die sprachstilgeschichtliche Entwicklung, eine sorgfältige Analyse der Bildstrukturen und der Bildbereiche und eine untrügliche Erkenntnis der Möglichkeiten und der Grenzen der Symbolgestaltung.

Curt Hohoff sieht die Quelle des Dichterischen in der Sprache, sein Buch über „Adalbert Stifter" trägt den Untertitel „Seine dichterischen Mittel und die Prosa des neunzehnten Jahrhunderts". Wer in den entscheidenden sprachstilistischen und formkünstlerischen Fragen bei Hohoff Belehrung sucht, wird aber ratlos das Buch aus der Hand legen müssen. Hohoffs impressionistische Skizzierungen und Charakterisierungen sprachlicher und stilistischer Erscheinungen sind nämlich dermaßen augenblicksbedingt, daß sich in zahlreichen Fällen die einzelnen Formulierungen direkt aufheben. Besonders krasse Widersprüche begegnen uns in den sprachstilistischen „Analysen" des *Nachsommers* und des *Witiko*. Wie über das einzelne Werk Gegensätzliches mit-

geteilt wird, so auch über die stilistische Entwicklung der deutschen Prosa des 19. Jahrhunderts, die übrigens nicht einmal in elementaren Umrissen dargestellt wird. Nirgends beweist der Verfasser eine wirkliche Vertrautheit mit dem gesamten Werke Stifters. Wahllos werden einzelne Erzählungen herausgegriffen, während andere unerwähnt bleiben, wahllos wechseln Analysen und Allgemeinbetrachtungen. Wenn es trotz allem möglich ist, hie und da eine fördernde oder anregende Beobachtung zu finden, so hängt das mit der wachen literarisch-journalistischen Begabung des Verfassers zusammen. Zu bedauern ist schließlich, daß auch Fragmente modernen Philosophierens in den impressionistischen Stil Hohoffs eingegangen sind, denn statt den Sinn zu konsolidieren und die Sicht zu vertiefen, haben solche aufgerafften Modephilosopheme nur eine Verwässerung, die oft bis in die vollständige Sinnentleerung geht, zur Folge. Über das Stifterbuch Hohoffs liegen auch sehr positive Besprechungen vor. Sie zeigen, wie tief wir im feuilletonistischen Zeitalter stecken. — Eine gewisse Verwandtschaft mit der Darstellung Hohoffs verrät die Abhandlung „Der Dichter des seienden Seins: Adalbert Stifter" von Herbert Cysarz (im Werke „Welträtsel im Wort", 1948). Trotz des umfassenden Wissens des Verfassers ist der Gewinn nur gering, denn in den durcheinanderwirbelnden Assoziationen und Superlativen ist es schwierig, einen Halt zu finden.

Die Ergiebigkeit der Erforschung der Bildersprache haben schon längst Werke von Hermann Pongs und Gerhard Fricke bewiesen. Hans Utz schließt sich in seiner Untersuchung über „Das Bild in der Dichtung Adalbert Stifters" (ungedr. Diss. Würzburg, 1948) vor allem an Frickes Monographie über die „Bildlichkeit in der Dichtung des Andreas Gryphius" an. Mag er auch keineswegs sein Vorbild in der Kunst der sezierenden Analyse erreichen, so bereichert seine Arbeit jedoch so sehr unsere Einsicht in einen Zentralbereich der künstlerischen Formung, daß sich eine Drucklegung dieser Untersuchung, von der in dem Mitteilungsblatt der Adalbert Stifter-Gesellschaft (1954, S. 180/81) ein Resümee vorliegt, in gekürzter Gestalt empfehlen würde. Der Verfasser betont die weltanschauliche, metaphysisch verankerte Funktion der Metaphorik, der wesentliche Gewinn der Arbeit ist aber in den Formanalysen zu suchen. Das von Utz „in nahezu erschöpfender Breite" gesammelte und in ein stark differenziertes Kategoriensystem eingeordnete Bildmaterial ermöglicht entscheidende Einblicke in die Struktur und Morphologie der verschiedenen Bildbereiche. Der Nachweis der allmählichen Objektivierung und Episierung der Bildstruktur wird durch — im ganzen überzeugende — statistische Berechnungen unterstützt; nur muß dagegen Einspruch erhoben werden, daß auch die längst dichterisch erloschene, usuell gewordene Bildlichkeit gebucht wird.

Um eine vertiefte Erkenntnis fundamentaler Stilzüge des Stifterschen Werkes bemühen sich Robert Ulshöfer in dem Aufsatz „Stifters 'Hochwald' auf der Oberstufe" (Der Deutschunterricht, H. 7, 1949), Hans Wysling in der Dissertation „Stifter und Gotthelf. Ein Vergleich ihrer Darstellungsweise" (Zürich, 1953) und Marianne Ludwig „Stifter als Realist. Untersuchung über die Gegenständlichkeit im 'Beschriebenen Tännling'" (Basel, 1948). Alle gehen sie, und zwar mit verschiedenem Erfolg, vom Besonderen ins Allgemeine. Ulshöfers von pädagogischen Zielsetzungen diktierte Stilinterpretation vermag sich nicht über das Dialektisch-Schematische hinaus voll zu entfalten. Gegen die Dissertation Wyslings ist einzuwenden, daß der Titel irreführend ist. Nur die Stifter behandelnden Kapitel liegen im Druck vor, und in diesen wird Stifter häufiger etwa mit Keller als mit Gotthelf verglichen. Der Ver-

fasser, ein Schüler Emil Staigers, meistert, ohne die Hilfskonstruktionen der typologischen Stilforschung heranzuziehen, die Kunst der Stilstrukturen erfassenden Interpretation. Auch die scheinbar nebensächliche philologische Detailbeobachtung weiß der Verfasser ins Ganze einzubetten. Wenn trotz allem manches zu beanstanden ist, hängt es damit zusammen, daß die Forschung über Stifters Stil, und vor allem seinen Spätstil, dem Verfasser weitgehend unbekannt geblieben ist.

Den wertvollsten Beitrag zur Erkenntnis der Stifterschen Kunstmittel und Gestaltungstendenzen hat Marianne Ludwig geliefert. Ihre Dissertation wirkt wenig „dissertationshaft" — nur im ersten Kapitel ist die starre, auch Selbstverständlichkeiten formulierende Systematik spürbar. Gegen diese vorzügliche Kunstinterpretation ist ferner einzuwenden, daß die von der Verfasserin nachgewiesene transparent-symbolische Stilform Stifters mit „konsequentem Realismus" von vornherein unvereinbar ist. Die Hauptsache ist jedoch, daß es Marianne Ludwig in gründlichen Analysen gelungen ist, nachzuweisen, wie wenig der *Beschriebene Tännling* als harmlos-volkstümliche Kunst hinzustellen ist. Mit feinem Einfühlungsvermögen erspürt sie die in der deskriptiven Vision künstlerisch wirksamen Licht- und Farbnuancen und ertastet sie den Sinn der besonders in der zweiten Fassung reichen verborgenen oder nur leise angedeuteten Symbolik, die für das mittelbare Sagen des reifen Stifter kennzeichnend ist. Während Wysling vor allem den *Kalkstein* interpretiert, aber nicht imstande ist, die künstlerische Einmaligkeit dieses Kunstwerks zu ergreifen, vermittelt Marianne Ludwig einen vertieften Gesamteindruck von dem *Beschriebenen Tännling*. Darüber hinaus erhellt sie die Wortkunst Stifters in allen ihren Phasen und Formen.

Da das dem Unendlichen offene Symbol weite Wege ins Unsichtbare erschließt, droht der Symbolforschung ständig die Gefahr, daß assoziationsfreudige Literarhistoriker in einem leeren Raume verblüffende Kombinationsspiele zum besten geben. Während Marianne Ludwig nur ganz ausnahmsweise einen geheimen Symbolbezug auf Kosten der Wirklichkeit herausinterpretiert, ist in ein paar späteren Beiträgen aus dem dichterischen Werk Stifters eine wahre Schatzkammer sinnreicher Bezüge geworden. Durch weitgehendes unberechtigtes Transzendieren der Realität kennzeichnen sich die beiden Abhandlungen Frederick J. Stopps „The Symbolism of Stifter's Kalkstein" (German Life and Letters, 1954) und „Die Symbolik in Stifters 'Bunten Steinen'" (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1954) ebenso wie die Studie Paul Requadts „Das Sinnbild der Rosen in Stifters Dichtung. Zur Deutung seiner Farbensymbolik" (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, 1952).

Schon aus Raumgründen verbietet sich eine kritische Auseinandersetzung mit der von Stopp zutage geförderten „unerwarteten Fülle von inneren symbolischen Zusammenhängen". Auf den goldenen Brücken zügellosen Analogiedenkens wird z.B. das Brot der beiden Kinder im *Bergkristall* mit dem im Gebirge verunglückten Bäcker in Beziehung gesetzt. Alles kann ins Numinose getaucht, ins Göttliche erhoben werden; selbst ein so handfestes Ding wie ein Bergschuh gewinnt in dieser an die Kunst mittelalterlicher Exegeten gemahnenden interpretatio allegorica einen tieferen Sinn. Wenn nun die beiden Kinder im *Bergkristall*, der im Zentrum der Darlegungen steht, nach der Meinung Stopps absichtlich die „Naturhöhle" des Gletschers aufsuchen, so ist es dem Verfasser in jeder Hinsicht gelungen, alles „auf den Kopf zu stellen". Zu begrüßen ist dagegen Stopps kritische Analyse der Vorrede der *Bunten Steine*.

Wie Stopp dringt auch Requadt trotz aller einleitenden Vorsichtsmaßnahmen auf Grund der Maxime, daß das Symbol klüger sei als der Verfasser, tief ins Geheimwissenschaftliche. Wo sich Stifter den Konstruktionen nicht fügt — dies wird freilich nur ganz ausnahmsweise angedeutet — wird ihm von beiden daraus ein Vorwurf gemacht. Da in Requadts Abhandlung feine stilistische Beobachtungen durchaus vorhanden sind, ist es zu bedauern, daß er sich zuvörderst darum bemüht, die feinnuancierte Eindruckskunst der Stifterschen Palette in eine symbolische Ausdruckskunst zu verwandeln. Selbst in den ausgewählten Beispielen ist es oft genug möglich, die Farbgebung auf natürlichem Wege zu erklären, ohne eine dritte Dimension zu bemühen.

Eine klarere Erkenntnis der Grenze zwischen Realität und Überwirklichkeit verrät Annelies Ebner in ihrer Abhandlung „Der Mensch in seinem Verhältnis zur Landschaft in der Dichtung Adalbert Stifters" (ungedr. Diss. Greifswald, 1950), in der u. a. die Gewittersymbolik erörtert wird. Ihre Arbeit, deren Thema den Schnittpunkt zahlreicher Probleme bildet, bringt — auch über Matzkes Werk hinaus — manche feine Beobachtung über Raumerlebnis und Stilgestaltung sowie auch über die religiös-metaphysische Perspektive des Naturerlebnisses.

Für kaum einen deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts spielt der kosmische Zauber der Sternenwelt eine solche Rolle wie für Stifter. Das in stilistischer, entwicklungsgeschichtlicher und weltanschaulicher Hinsicht wesentliche Motiv des Sternenhimmels behandelt allseitig-umsichtig Moriz Enzinger in der an feinsinnigen Bemerkungen reichen Abhandlung „Die Welt der Sterne bei Adalbert Stifter" (Festschrift zum 400jährigen Bestande des Gymnasiums zu Kremsmünster, 1949). Aus dem Zwiespalt zwischen dem Kosmisch-Weiten und dem Bürgerlich-Beschränkten ist das Keplersymbol Stifters hervorgegangen, auf dessen existentielle Bedeutsamkeit neben Enzinger Walter Muschg in der Abhandlung „Stifters Keplerroman" (Archiv für Literatur und Volksdichtung, Bd. I, 1949) hinwies.

In der Dissertation Annelies Ebners spürt man immer wieder, wie das analytische Verfahren von einem deduktiven durchkreuzt wird. Das Einzeldasein wird einer bestimmten Epochendefinition untergeordnet. Was das Kapitel „Stifter und die Epochenforschung" anbelangt, ist, um nur die Hauptsache anzudeuten, Folgendes festzustellen: wenn Stifter stellenweise noch als Romantiker, bzw. Spätromantiker, bezeichnet wird, so ist das Ausdruck einer längst überwundenen Erkenntnisstufe. Auch Otto Pouzars retrospektives, an der Dialektik Fritz Strichs geschultes Verfahren vertritt eine überholte Stufe geistesgeschichtlicher Betrachtung. Lange glaubte man mit dem Terminus „Biedermeier" das erlösende Wort gefunden zu haben. Im Zentrum dieser neuen Epocheneinheit stand Stifter. Bedenkt man die Hochflut der Biedermeier-Abhandlungen der dreißiger Jahre, so ist es überraschend, wie still es nachher um das „Biedermeier" geworden ist. Nicht einmal die Stifterforschung hat für die hier in Frage kommende Zeit einen eigentlichen Beitrag aufzuweisen. Wenn selbst in sehr umfassenden Darstellungen jede kritische Auseinandersetzung mit dem Biedermeier fehlt, so ist das als eine nicht zu rechtfertigende Vernachlässigung zu betrachten. Freilich dürfte, was das 19. Jahrhundert betrifft, die grob rubrizierende Geistesgeschichte ihre Rolle ausgespielt haben. Das sehr komplizierte Kräftespiel ist nur zu ergreifen, wenn man mit viel labileren Größen arbeitet.

Wegen der um sich greifenden Auflockerung der überindividuellen Bindungen und Sicherungen wurde die Spannungsstärke zwischen existentiellem Selbstsein und schützendem Miteinander ein immer dringlicheres Grundproblem. Kaum ein damaliger deutscher Dichter stand so sehr unter dem Gesetz dieser Polarität wie gerade Stifter. Mag auch vieles bei ihm bürgerlich-biedermeierlich anmuten, so darf jedoch der grundsätzliche Unterschied seiner Kunst zu der gängigen Biedermeier-Dichtung nicht außer acht gelassen werden. Wenn Stifter die Lebenswelt des Biedermeiers in einem bisher unerhörten Glanz darzustellen vermochte, so war das nur möglich, weil es sich um keine bürgerlich-satte, sondern um eine aus existentieller Not und Sehnsucht gespeiste Kunst handelte. Angesichts der hier angedeuteten Situation genügt die Lösung eines von dem Sauter-Biedermeier scharf abgehobenen dämonischen Biedermeiers nicht — man ist viel zu sehr im schlagworthaften Klischee steckengeblieben.

Eine Betonung der existentiellen Innerlichkeit Stifters darf nicht zu Monumentalisierungen oder Modernisierungen verführen. Nützlich ist daher jede nüchterne Untersuchung über die Beziehungen Stifters zu den realen sozialen und gesellschaftlichen Kräften. Die neuerdings aufblühende soziologisch orientierte Literaturwissenschaft hat vorläufig nur in geringem Grade die Stifterforschung befruchtet. Werner Oberles Untersuchung „Der adelige Mensch in der Dichtung: Eichendorff, Gotthelf, Stifter, Fontane“ (1950), in der der Begriff Adel auch rein geistig aufgefaßt wird, so daß der Rahmen einer soziologischen Studie gesprengt wird, ist nicht imstande, über Stifter wesentlich Neues mitzuteilen. In dem Werke Martin Greiners „Zwischen Biedermeier und Bourgeoisie“ (1953) wird Stifter nur ganz zum Schluß mit wenigen Worten erwähnt. Falls in einem zweiten Bande auch Stifter eine wirkliche Berücksichtigung finden sollte, ist zu befürchten, daß der Verfasser ihm kaum gerecht werde. Schon die Bezeichnung „biedermeierliche Lethargie“ zeigt, in welchem Grade die Wertungen Greiners vom Geiste des Jungen Deutschlands inspiriert sind.

Die Einstellung Greiners ist seit langem der amerikanischen Literaturforschung vertraut. Erwähnenswert ist in dieser Verbindung die stoff- und kenntnisreiche Abhandlung Alan Holskes „Stifter and the Biedermeier Crisis“ (in Studies in Honor of John Albrecht Walz, 1941), die eine viel straffere wissenschaftliche Haltung als das Buch Greiners vertritt. Es ist symptomatisch, daß Holske, der übrigens Stifters „rationalistic moralism“ überschätzt, immer wieder das Eskapistische unterstreicht. Es wäre sehr zu hoffen, daß eine den gesellschaftlichen Realitäten aufgeschlossene Forschung entstünde, die nicht auf Schritt und Tritt die Rechte der Phantasie und der Innerlichkeit antastet. Die unerbittliche Forderung der klaren Eindeutigkeit der Grundbegriffe erfüllt Clemens Heselhaus' Abhandlung „Wiederherstellung. Restauratio — Restitutio — Regeneratio“ (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1951), in der Stifter häufig herangezogen wird, nicht. Die vagen Zufallskategorien leisten den fesselnden und gefährlichen Analogiespielen Vorschub.

Um den geistesgeschichtlichen Ort Stifters festzulegen, müssen — ohne jede Mythisierung und Lyrisierung — die realen Gegebenheiten seiner Heimat in Betracht gezogen werden. Auch in dieser Hinsicht bleibt noch manches zu leisten. Neben den bekannten geschichtlichen Darstellungen Böhmens gewähren auch die seit Ende der vierziger Jahre erschienenen Stifter-Jahrbücher — in denen so gut wie nie die Rede von Stifter ist — Einblicke in die kulturelle, politische und soziale Situation des Böhmerwaldgebietes. Über die deutsch-tschechische Symbiose und ihren Zusammen-

bruch zur Zeit Stifters bringt das vierte Kapitel des Buches „René Rilkes Prager Jahre" (1953) von Peter Demetz Aufschlußreiches. Ohne auf die Theorien und Konstruktionen Josef Nadlers einzugehen, sei hier nur auf seinen Aufsatz „Das Salzkammergut in der deutschen Dichtung" (Vierteljahrsschrift des Adalbert Stifter-Instituts, 1954, urspr. Vortrag, 1943), in dem die Bedeutung des Salzkammerguts für den Böhmerwalddichter stark unterstrichen wird, hingewiesen. — Es gehört bekanntlich zu den größten Schwierigkeiten geistesgeschichtlichen Forschens, eine zuverlässige Grenzlinie zwischen dem individuellen und dem überindividuellen Machtbereich zu ziehen. Wertvolle Dienste leistet die wechselseitige Erhellung. Ganz besonders beliebt ist die Zusammenstellung Stifters mit der Droste. Selbst dies Thema ist aber noch lange nicht erschöpft. In Gustav Konrads Aufsatz „Dichtertum und Leid bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter" (Wirkendes Wort, 1951—52) wird Stifter, wie so oft, verharmlost, und seine seelische Wirklichkeit vereinfacht.

Im Laufe der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wuchs Stifter über die Sicht des Provinziell-Heimatlichen hinaus. Um die Mitte des Jahrhunderts geht seine Wirkung ins Weltweite. Eine Stil und Stimmung nicht fälschende Übertragung ist vor allem ins Niederländische und in die skandinavischen Sprachen möglich. Was das Interesse betrifft, so liegt Holland durchaus den skandinavischen Ländern voraus. Hier wie dort wird das ins Existentielle vertiefte psychologische Problem betont, vgl. den Aufsatz „Stifter Redivivus" C. A. van Willebrands (Samtid och Framtid, 1950), in dem die Beschwörung und Überwindung der Angst als das zentrale Anliegen Stifters betrachtet wird. Die englische Stifter-Renaissance nach 1945 äußert sich sowohl in Übersetzungen als auch in — oben schon erwähnten — wissenschaftlichen Beiträgen. Was die slawischen Völker anbelangt, so muß in erster Linie auf das außerordentlich rege tschechische Interesse hingewiesen werden. Besonders zahlreich sind die tschechischen Übersetzungen, z.B. wurde der ganze *Witiko*-Roman schon 1926 übersetzt. Eine zweite Übertragung erschien in Prag 1953 („Vítek", Verlag Vyšehrad), und zwar mit einem Nachwort von Ladislaus Heger, der sich u.a. gegen Nadler wendet.

In den romanischen Sprachen gehen — das zeigen in aller Deutlichkeit französische und italienische Übersetzungen — das Traumhaft-Atmosphärische und das Primitivistisch-Naturhafte nur zu leicht verloren. Wie es in Spanien keine eigentliche Germanistik gibt, so liegt m. W. auch kein Beitrag über Stifter vor. In der aufblühenden französischen Germanistik spielt Stifter immer noch eine nur geringe Rolle — vor allem Pierre Doll hat sich seiner angenommen, vgl. den Aufsatz „La sérénité de Stifter" (Études Germaniques, 1948). Wesentlicher ist der Anteil Italiens. Schon eingangs wurde die kenntnisreiche Abhandlung Mario Pensas berührt. Hinzu kommt die — bisher nicht beachtete — Studie Sergio Lupis „Nota su Stifter" (Studi diretti da Michele Catalano, Vol. I, 1950, S. 43—70), die noch am Schluß dieser kritischen Würdigung kurz besprochen werden muß. Sergio Lupis „nota" ist eine höchst fesselnd formulierte Gesamtschau von hoher Warte. Während Mario Pensa nicht-ästhetische Problemstellungen ablehnt, sieht Lupi die Kunst Stifters im Licht des Metaphysischen. Es herrscht aber bei ihm kein Zwiespalt zwischen dem Physischen und dem Metaphysischen. „Moralità stifteriana" und „natura faustiana" werden als unversöhnliche Gegensätze betrachtet. In göttlich reiner Unschuld der „armonia universale" strahlt die lyrisch getönte Kunst Stifters. — Im Reich der ewig kreisenden Ideen ist die Macht des „Dämons" gebrochen.

Abgeschlossen November 1954.

Besprechungen.

Wieland. Vier Biberacher Vorträge 1953. Gehalten von Friedrich Beißner, Emil Staiger, Friedrich Sengle, Hans Werner Seiffert. Wiesbaden 1954, Insel-Verlag. 104 S.

Die in dieser Publikation zusammengefaßten vier Vorträge, die aufschlußreich die gegenwärtige Lage der Wieland-Forschung beleuchten, wurden anläßlich der Wieland-Tagung 1953 in Biberach gehalten. Im Zuge der Wieland-Restauration ist diese Publikation auch dann noch lebhaft zu begrüßen, wenn sie nicht in allen Partien sich zu einer Einheit zusammenschließt.

Als Hinführung zu Wieland gibt Friedrich Beißner eine verdienstvolle Untersuchung über die „Poesie des Stils", die man nach Wielands Intention als das ihm stets vorschwebende Ideal seiner dichterischen Bemühung um den wahrhaften und zugleich schönen Ausdruck zu begreifen hat. An verschiedenen Beispielen aus den Verserzählungen zeigt Beißner einer Zeit, die die Kunst des Lesens nicht mehr versteht, wie aus dem Ineinander und Gegeneinander von Metrum und Rhythmus bei Wieland sich die individuelle Versgebärde ergibt. Richtig erkannt und gelesen, bringt dieser kunstvoll komponierte Vers, wie Beißner nachweist, eine Beseeltheit zu Gehör, die sich selbst in der Behandlung des Alexandriners weitab von aller Monotonie bewegt. Auch der vers commun ist bei Wieland kein Improvisationsgebilde, sondern ein Produkt überlegter Kunst, der metrische Gesetze auch dann noch beobachtet, wenn er sie scheinbar zum Verschwinden bringt. Diese Untersuchungen wollen als aufschließende Anregungen verstanden sein; sie geben ein Exerzitium, wie Wielands Verserzählungen als Dichtung zu lesen sind. Untersuchungen von gleichem Rang über Wielands Romanprosa wären erwünscht. Ein von Beißner vorangestellter Exkurs über Nachdrucke und Doppeldrucke erscheint mit dem Thema etwas locker verbunden. — Zur Wendung *Poesie des Stils* wäre nachzutragen, daß dieser Begriff sich auch zweimal in der Rezension einer Lukrez-Übersetzung (1792) findet. Lukrez betreffend heißt es dort, *daß er in dem, was man Poesie des Styls heißt, überhaupt von Virgil weit übertroffen wird* ... Dann, bei der Entscheidung für eine metrische Übersetzung: *weil Lukrez doch nicht selten viel Poesie des Styls hat* ... Auch hier erscheint die Bezeichnung *Sylbentanz*: *wie unser Bodmer den poetischen Rhythmus nannte.*

Angesichts von Beißners Einfühlungsvermögen kann man sich gegenüber Emil Staigers Beitrag „Wielands Musarion" nicht dem Eindruck verschließen, daß hier mit einer gewissen Wieland-Fremdheit geschrieben wurde, wie sie noch bei Ermatinger vorherrschend ist. Die veralteten Klischees der konventionellen Wieland-Auffassung blicken bei diesen Ausführungen überall durch, wobei, verglichen mit den Ergebnissen der neueren Wieland-Forschung, unzulässig schablonisiert und vereinfacht wird. Konventionell ist Wielands geistesgeschichtliche Zuordnung: „Denn was für die ganze Kultur der Aufklärung gilt, das gilt erst recht für ihn" (S. 40). Auch erscheint es nicht angängig, Wieland als den ganz und gar Unproblematischen zu schematisieren und ihn mit der Überzeugung zu identifizieren: „Das Angenehme ist vernünftig und das Vernünftige angenehm" (S. 41). Zu bezweifeln ist ferner die Zulässigkeit einer so vergröbernden Empfehlung wie: „Nur wenn es gelingt, das Griechische auf die Namen zu beschränken und von allen antiken Sitten und Gebräuchen abzusehen, finden wir uns in Wielands Verserzählungen und Romanen zurecht" (S. 50 f.). Abgesehen davon, daß das „Griechische" etwa in den *Komischen Erzählungen* und das „Griechische" in den Romanen nicht in eins zu bringen sind, wollen Wielands Romane, besonders wenn sie sich *Geschichte* nennen, „Wahrheit" geben im Gegensatz zum freien Phantasiespiel der „Poesie". (Vgl. Friedrich Sengle, Wieland. Stuttgart 1949. S. 186 f.) Daß schließlich Wielands Darstellung in der *Musarion* „nicht das geringste von Ehrfurcht" spüren läßt (S. 37), ist eine Behauptung, die den Ernst dieser heiteren Lebenslehre befremdlich verkennt.

An Friedrich Sengles Beitrag „Wieland und Goethe", der vorbildlich die Form des Vortrags erfüllt, muß zunächst die darstellerische Ausgewogenheit gerühmt werden. Goethes wechselndes Verhältnis zu Wieland, aber auch Wielands schwankende Haltung Goethe gegenüber bis zu dem erstaunlichen Brief an Joseph Friedrich Freiherrn von Retzer vom 20. Juni 1808 über den *Faust* tritt eindringlich hervor. Was schon der junge Goethe an Wieland erfährt, ist die formale Zucht; was sie in Weimar verbindet, ist die „Schicksalsgemeinschaft des neuen Künstlertums" (S. 67); was sie notwendig trennt, ist Goethes Weg „zu einer tragischen Weltauffassung neuen Stils" (S. 73). Die Verbindungslinien von der einst geschmähten *Alceste* zur *Iphigenie* werden gezogen; auch der in seinem „Wieland" (S. 538f.) schon berührte Vergleich zwischen den *Wahlverwandtschaften* und der Novelle *Freundschaft und Liebe auf der Probe* aus dem *Hexameron von Rosenhain* wird von Sengle erneut und ausführlicher behandelt, wobei „das von Wieland lustspielhaft aufgelöste Problem" (S. 75) der Lösung Goethes gegenübergestellt und die Scheidung der beiden Naturen beispielhaft gezeigt wird. Wenn von einem Vortrag und angesichts der Weite des Themas auch nicht alles zu fordern ist, so bleibt es doch schade, daß Sengle nicht auch Wielands *Traumgespräch mit Prometheus* (1770) mit Goethes *Prometheus*-Fragment konfrontiert hat; Wielands Einfluß ist auch hier und zwar bis in einzelne Wendungen hinein nachweisbar. (Vgl. Morris VI, 315ff.)

Hans Werner Seiffert hat, verbindlich nach jeder Seite, mit Kenntnis und Geschick die für einen Vortrag undankbare Aufgabe durchgeführt, über „Wielandbild und Wielandforschung" zu berichten. Im wesentlichen zeichnet er die Tendenzen nach, die im Hinblick auf die Forschung „bei der Beurteilung Wielands als Dichter im Spiele waren" (S. 80). Ob es, auch bei vorsichtiger Formulierung, durchweg zutreffend ist, den Weg der Forschung dahin zu bezeichnen: „man lernt allmählich, Wieland goethisch zu sehen" (S. 99), ist ein Gesichtspunkt, der in einem knappen Referat nicht diskutiert werden kann. Der Bericht über die Geschichte der Akademie-Ausgabe, mit berechtigter Betonung der Verdienste Bernhard Seufferts, sowie die Ankündigung noch ausstehender Bände entrollt alles in allem ein instruktives Bild vom Entstehen einer kritischen deutschen Klassiker-Ausgabe unter den uns zugemessenen Zeitläuften. Belebend ist die Mitteilung, daß nach neuen umfangreichen Vorarbeiten, an denen Hans Werner Seiffert verdienstvoll beteiligt ist, der Herausgabe von Wielands Briefen nichts mehr im Wege steht. Mit dem nachdrücklichen Hinweis, daß das Verhältnis Wieland—Schiller noch nicht dargestellt sei, wird auf eine empfindliche Lücke der Wieland-Forschung aufmerksam gemacht.

Hamburg Hans Wolffheim

Heinrich von Kleist, Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Helmut Sembdner. 2 Bände. München 1952, Carl Hanser Verlag. 733; 969 S.

Seit Erich Schmidts maßgebender historisch-kritischer Ausgabe (Bibliographisches Institut, Leipzig, 1904/05) ist wenig neues Material von Kleists eigener Hand zum Vorschein gekommen. Die Bemühungen so mancher Forscher, besonders Georg Minde-Pouets, neue Schätze in brandenburgischen Familienarchiven zu erschließen, fanden wenig Entgegenkommen bei ihren Besitzern, und die Ereignisse der Kriegs- und Nachkriegszeit haben das, was möglicherweise vorhanden war, zerstört. Trotzdem ist eine neue textkritische und kommentierte Ausgabe der Werke und Briefe (sowie der „Gespräche", die nur in einem schmalen Bändchen von Biedermann aus dem Jahre 1912 bei Hesse & Becker vorliegen) immer dringender geworden, da eine fünfzigjährige Forschungsarbeit, biographischer wie deutender Art, in unzähligen Einzelveröffentlichungen (und teilweise ungedruckt) der Aufarbeitung harrt. Minde-Pouet, bereits ein Mitarbeiter an der Schmidtschen Edition, hatte eine solche Ausgabe in den dreißiger Jahren versprochen. Sie erschien als zweite Auflage der Ausgabe von Erich Schmidt im alten Verlage

zwischen 1936 und 1938. Sie enthielt aber in den ersten sieben Bänden nur die Texte aller erreichbaren Briefe (Band 1 und 2) und der gedruckten Werke (Band 3 bis 7). Der so wesentliche Abschlußband, welcher Anmerkungen, Lesarten und Varianten enthalten sollte, ist niemals erschienen. Er war auch zur Zeit des Ablebens des Herausgebers (1949) noch in keiner Weise druckfertig. Unglücklicherweise hatte Minde-Pouet auch Schmidts Lebensdarstellung aus der ersten Auflage übernommen — mit einem allzu zeitgebundenen zweiseitigen Anhang (MP, I, 61—63), ebenso wie — im wesentlichen — die Einleitungen zu den Texten, und dadurch versäumt, die Ergebnisse der damaligen Forschung wenigstens zusammenfassend nutzbar zu machen. Allerdings mit einer Ausnahme: der von Reinhold Steig bearbeitete Abschnitt Kleine Schriften (Schmidt, Bd. 4, 51—238) war Helmut Sembdner übertragen worden, der der Minde-Pouetschen Neuauflage eine selbständige Einleitung beisteuerte. Sembdner hatte sich durch ein umfangreiches Werk über die Berliner Abendblätter verdient gemacht[1], das eine ganze Anzahl der „unglückseligen" (wie Sembdner es einmal milde ausdrückt) Mißdeutungen und Verzerrungen in Steigs Buch „H. v. Kleist's Berliner Kämpfe" (1901) richtigstellte, obwohl eine grundlegende Auseinandersetzung mit Steig eine dringende Aufgabe der Kleistforschung verbleibt. Sembdner hat nun die erste vollständige Nachkriegsausgabe der Werke und Briefe Kleists vorgelegt, die der Verlag Hanser in der bei ihm üblichen geschmackvollen Dünndruckform anderen Klassikerausgaben beigesellt hat, allerdings ohne dem Herausgeber die Möglichkeit zu kritischer Rechtfertigung oder Erläuterung zu gestatten. Nur eine Seite (Bd. II, 936) gibt über die Textgestaltung knappste Auskunft.

Sembdner ordnet seine Ausgabe einfach und übersichtlich an. Der erste Band, Versdichtung überschrieben, enthält die Gedichte, Widmungen und Albumblätter und die acht Dramen. Der zweite Band enthält die Prosa Kleists, soweit sie uns erhalten ist oder ermittelt werden kann: die 8 Erzählungen, 20 Anekdoten und Kurzgeschichten aus den Jahren 1810/11, die „Kleinen Schriften" und schließlich die Briefe.

In den Gedichten läßt Sembdner die 80 in 8 Stanzen abgeteilten Blankverse aus, die in eigener Hand und gezeichnet vorliegen (von Kleist in seinem Brief vom 21. August 1800 zitiert), und die unter der Überschrift „Für Wilhelmine von Zenge" von Schmidt zum ersten Male textgetreu veröffentlicht wurden. Ein Grund für diese Auslassung ist schwer einzusehen, da die Briefstelle (Bd. II, 531) doch nur rein hypothetisch, in metaphorischer Weise sozusagen, die Verse der Braut zuschreibt. Die *Hymne an die Sonne* (1799, eine Bearbeitung von Schillers *Hymne an den Unendlichen*), die Widmung des *Prinz Friedrich von Homburg* und die *Todeslitanei* (richtig auf November 1811 angesetzt) sind den „Widmungen und Albumblättern" zugeordnet. Mit anderen kleineren Auslassungen verringert diese Umstellung das ohnehin so schmale Gedichtwerk Kleists weiter. Es fragt sich, ob die reinen Albumgedichte einschließlich der *Hymne* und der *Todeslitanei* nicht besser in die Gedichte eingeordnet werden sollten; und für eine zukünftige Ausgabe sollte noch einmal gründlich überprüft werden, ob die drei Gedichte von 1809 aus dem Dahlmannschen Nachlaß (Ausgabe Zolling, 1884, Kürschners N. L., Bd. IV, Nachtrag) und das *Rosensonnet* auf die Königin Luise (Steig, „Neue Kunde", Weidmann, 1902, S. 87) nicht doch Kleist zugeschrieben werden können. Datierte Prosaalbumblätter, wie die an Minna Clausius, Henriette von Schlieben, Varnhagen und Eleonore von Haza, würden dagegen ihren Platz besser unter den Briefen finden. Karl Federn in seiner Ausgabe (Heinrich von Kleist, „Werke", Wegweiser-Verlag, Berlin, 1924) hat das für einige bereits getan. Dies ist besonders berechtigt, wenn, wie im Falle der Eintragung in Varnhagens Stammbuch vom 11. August 1804, der Inhalt von Kleist fast wörtlich in einen anderen Brief (an Ernst von Pfuel, 7. Januar 1805) übernommen wird. Sembdner gibt weiterhin die Gedichte *Jünglingsklage* und *An die Königin von Preußen* in zwei bzw. drei Fassungen, dagegen *Germania an ihre Kinder* nur in der von Tieck

[1] Helmut Sembdner, Die Berliner Abendblätter Heinrich von Kleists, ihre Quellen und ihre Redaktion, Berlin, Weidmann, 1939, 402 S. und 7 Tafeln. — Mit dem vollen Preis der Grimm-Stiftung der Berliner Universität für 1935/6 ausgezeichnet.

(und Schmidt) gedruckten. Minde-Pouet hatte drei Fassungen veröffentlicht (Bd. 7, 31—40). Eine kritische Ausgabe würde sechs zu berücksichtigen haben[2]. Sembdners Bemühungen zeigen jedenfalls, daß die kritische Behandlung und Einordnung der Gedichte noch weiterer Durcharbeitung bedarf.

Die Dramen sind im wesentlichen nach den ersten vollständigen Drucken wiedergegeben, leider ohne Zeilenzählung. In der Reihenfolge steht der *Krug* vor *Amphitryon* und *Penthesilea* anstatt zwischen diesen beiden, wie in den Auflagen Schmidts; richtigerweise, obwohl die Datierung 1808/10 (Bd. I, 733) nur für die Druckvorlagen zutrifft. Kleist hat ein Manuskript schon am 23. April 1805 an den Obersten Massenbach gesandt (Bd. II, 778) und ein anderes am 30. August 1806 an Marie von Kleist (Bd. II, 798). Die Textgestaltung des *Krugs* sollte von künftigen Herausgebern weiterhin geklärt werden. Es unterliegt kaum einem Zweifel, daß die Berliner Handschrift (wohl von 1807) als Abschlußszene den *Variant* enthielt, während die kurze Fassung erst für die Buchausgabe von Ostern 1811 geschrieben wurde. Der Grund dafür war abgesehen von stilistischen Erwägungen, daß die Anspielungen auf die Zeit[3] im Jahre 1811 überflüssig geworden waren. Sembdner folgt dem Druck, setzt aber die Vorrede der Handschrift dem Personenverzeichnis voraus; berechtigterweise, obwohl er aber dann auch die Widmung des *Homburg* (aus der erhaltenen Handschrift des Dramas von einem Abschreiber) diesem Schauspiele hätte vorsetzen sollen.

Die Erzählungen folgen in der Reihenfolge dem Druck der beiden von Kleist selbst veröffentlichten Bände von 1810/11; auch hier entsprechen die Datierungen (Bd. II, 961) nicht ganz den Forschungsergebnissen. Am stärksten hat der Herausgeber die Anordnung der *Kleinen Schriften* geändert, wenn man seine Ausgabe vom Jahre 1938 vergleicht. Recht glücklich hat er aus ihnen 20 Anekdoten und Kurzgeschichten ausgeklammert und als eine selbständige Form Kleistscher Erzählkunst den Novellen folgen lassen. Dabei werden der *Neujahrswunsch eines Feuerwerkers* (MP, 7, 69f.) und die *Geistererscheinung* (ibid. 75—80) nur ungern vermißt, da Gründe für diese Auslassung nicht recht erfindlich sind, während die einleitende Anekdote vom General Hulin nun als Kleists Eigentum in Anspruch genommen werden kann (siehe Euphorion, Bd. 45, 1950, S. 479ff.). Die eigentlichen Kleinen Schriften werden nun in vier Abschnitte unterteilt, Kunst- und Weltbetrachtung, Aufruf und Zeitkritik, Berichterstattung und Bearbeitung und Übertragungen fremder Vorlagen. Im ganzen gesehen ist weder die Anordnung noch die Übersichtlichkeit dieser Abschnitte ganz befriedigend oder ein Fortschritt gegenüber MP, 7. So hätten z.B. die *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* mit der *Erklärung* statt in den letzten wohl in den ersten Abschnitt mit aufgenommen werden dürfen! In Aufruf und Zeitkritik hätte eine schärfere Scheidung zwischen den Schriften, die um *Phöbus*, *Germania* und *Berliner Abendblätter* kreisen, vorgenommen werden können. Es ist zu bedauern, daß nicht alle „redaktionellen Anzeigen und Erklärungen", so wie sie Sembdner in MP, 7 zusammengestellt hatte, wieder aufgenommen worden sind. Eine jede ist von biographischem und zeitgeschichtlichem Interesse. Obwohl Sembdner gute Gründe für die Auslassung einiger Anekdoten und Miszellen gegeben hat (siehe Euphorion, op. cit. S. 471ff.), ist er doch in einiger Beziehung vielleicht auch allzu vorsichtig gewesen. Es ist auch nicht klar, warum die Gruppe der „Satirischen Briefe" aufgelöst worden ist, indem der des *Pescherä* selbständig für sich steht. Jedenfalls kann die Gestaltung der Kleinen Schriften doch wohl hier und da noch verbessert werden, wobei Sembdners eigene Forschungen stets die beste Grundlage bieten werden. Auch wäre es von Wert gewesen, besonders in den Stücken aus den *Abendblättern*, die Erscheinungsdaten unter dem Titel anzufügen.

[2] Der Unterzeichnete hat in seiner Dissertation „Heinrich von Kleist's Participation in the Political Movements of the Years 1805 to 1809" (Cambridge, 1938, ungedruckt) einen genauen Vergleich der verschiedenen Fassungen und ihrer Bedeutung durchgeführt. S. a. Minde-Pouet's Einleitung zu „Germania an ihre Kinder. H. v. Kleists eigene Niederschrift [etc.]", Leipzig, Verl. d. Freunde der Deutschen Bücherei, 1918 (14 S., 4 S. Facs.).

[3] Sie sind in der obenerwähnten Dissertation näher dargelegt.

Der Briefschatz folgt im wesentlichen Minde-Pouet, der schon 20 neue Dokumente zugefügt hatte. Sembdner hat die Briefe an Reimer und Rahel richtig datiert und neu eingeordnet (worüber er in der Deutschen Vierteljahrsschrift, Jg. 27, 1953, S. 607ff. Rechenschaft abgelegt hat); er hat ferner das Friedersdorfergespräch mit dem Ehepaar Marwitz vom 18. September 1811 aus den Kleinen Schriften (MP, 7, 179) herausgehoben und in die Briefe eingeordnet (Bd. II, 911), was wesentlich zur Aufhellung von Kleists letzter Lebensstimmung beiträgt. Wie schon erwähnt, wäre die Einfügung auch von Albumblättern durchaus nützlich gewesen, und der wenigen Briefe an Kleist, die erhalten sind.

Ein besonderes Wort muß allerdings noch zur Textgestaltung gesagt werden. Die Lesarten stützen sich auf die bisherige Forschung, wobei einige Verbesserungen gegenüber MP vorgenommen werden konnten, besonders die Lesart des Namens *Marin* für *Maria* in *Guiskard*, 131 (Bd. I, 155). Die Rechtschreibung ist modernisiert worden. Dies ist in den Werken nicht immer von weittragender Bedeutung (z.B. *k* für *c* wie in *Faktum*: *Factum*; Auslassung des *h* wie in *Tränen*: *Thränen*; Vereinfachung von Konsonanten wie in *drin*: *drinn*; Einwortschreibung, wo Kleist zwei Wörter mit Bindestrich gebraucht, wie in *Perserbraut*: *Perser-Braut*, *Veilchenaugen*: *Veilchen-Augen* oder *Oberpriesterin*: *Ober-Priesterin*). Leider auch durchgängig *Kommandant* für *Kommendant* in der *Marquise* ebenso wie in dem „Quellenbrief" für die Erzählung vom 12. September 1800, in dem Kleist *Commendant* schreibt. Schon bedenklicher ist, wenn Kottwitzens *Ouf!* (*Homburg*, 368) in *Uff!* verwandelt wird, da Kleist ja die französische Form (mit anderem Lautwert) absichtlich gewählt haben wird. Die durchgängige Schreibung von *Fehme* statt *Vehme* in *Käthchen* nimmt dem Stück etwas von seiner Altertümlichkeit. Fast katastrophal wirkt sich aber die grundsätzliche Ausschaltung des Apostrophs aus. Kleist synkopiert und apokopiert Wörter um des Rhythmus willen zu einem Grade, der selten in der Geschichte des deutschen Blankverses vorkommt, ob aus Nachlässigkeit oder als Ausdruck seiner Intensität, sei dahingestellt. Durch Vernachlässigung von Apostrophen kommt der Text verschiedentlich mit Elementarregeln der Grammatik in Konflikt oder wird zweideutig. In *Schroffenstein*, 12 z.B. hat Kleist *aufwärts blickt' er*. Durch Auslassung des Apostrophs wird aus der Vergangenheit Gegenwart; in *Homburg*, 1751 *das heilige Gesetz des Kriegs, das ich verletzt'* wird dadurch aus dem Imperfekt ein Perfekt. Wenn man in *Hermannsschlacht*, 618 *die andern Punkt erledigt* oder in *Homburg*, 1756 *über den verderblichsten der Feind in uns* liest, so kann man nur den Eindruck völlig ungrammatischer Schreibweise erhalten. Manchmal kann der Herausgeber den Gebrauch des Apostrophs doch nicht vermeiden, aber mit welcher Unfolgerichtigkeit! So schreibt Kleist:

Für ein Geschlecht von höh'rer Art,
Bestimmt, uns roh're Kauze zu beherrschen?
(*Hermannsschlacht*, 301f.),

aber Sembdner druckt (Bd. I, 559):

Für ein Geschlecht von höhrer Art,
Bestimmt, uns roh're Kauze zu beherrschen?

Und gleich danach (304), in der grammatisch so scheußlichen Zeile:

(Kleist): *Ich glaub', der Deutsch' erfreut sich einer größern . . .*
(Sembdner): *Ich glaub , der Deutsch' erfreut sich einer größern . . .*

Ebenso muß Sembdner in mit zwei Apostrophen versehenen Wörtern ein Zugeständnis machen, wie in *Homburg* (1785), wo Kleist *bewill'g' ich* schreibt und Sembdner *bewillg' ich* druckt. In der Schreibung des Dativ-*e* ist Kleist durchgängig gewissenhaft und zeigt seine Auslassung stets durch einen Apostroph an, während Sembdner dasselbe ausläßt (z.B. *auf dem Weg'*: *auf dem Weg*).

Besonders störend wirkt sich die Modernisierung der Rechtschreibung bei den Briefen aus, denen sie die Patina nimmt. Ein Grund dafür, daß die meisten der von Kleist unterstrichenen Wörter oder Stellen nicht kursiv gedruckt sind, ist nicht ersichtlich, zumal in manchen Fällen Kursivschrift angewandt ist und nicht nur dort, wo Kleist zweimal unterstreicht. Wiederum: Kleists eigene Anschriften, wenn in Briefen angegeben, sind meistens ausgelassen mit Ausnahme von zwei Fällen, obwohl grundsätzlich solche Anschriften integrale Bestandteile des Manuskriptes sind. In Namen ist *C* (*c*) durchgängig zu *K* (*k*) modernisiert, mit einer Ausnahme, *Colomb* für Kolumbus). Warum? Modernisierung führt endlich so weit, daß der von Kleist richtig geschriebene Platzname *Königstein* in *Königsstein* (Bd. II, 554, letzte Zeile) verschlimmbessert wird.

Bedenken sind ferner gegen die Behandlung der Zeichensetzung auszusprechen. In den poetischen Werken und in den Briefen ist allerdings mit Milde (wenn auch nicht mit „uferloser") vorgegangen worden. Es ist aber durchaus nicht ersichtlich, warum in den „Erzählungen nur aus äußeren Gründen stärker normiert" worden ist (Bd. II, 937). Sie sollten in gleicher Weise behandelt werden wie die poetischen Werke, denn gerade die Zeichensetzung zeigt, wie sehr Kleist mit dem Gehör arbeitete und auf das Gehör wirken wollte. Seine Interpunktion ist niemals grammatisch sondern immer rhythmisch, in Dramen, Gedichten, Prosawerken und Briefen. Wie sehr Kleists Intentionen, die das Sprachbild musikalisch durchdringen wollen, verletzt worden sind, ergibt sich aus der Tatsache, daß auf den dreieinfünftel Seiten der Erzählung *Das Bettelweib von Locarno* (Bd. II, 209—212) folgende Veränderungen des Schriftbildes vorgenommen wurden: 48 Kommata fehlen, 1 Komma ist eingefügt, 1 Apostroph ausgemerzt worden, zweimal sind getrennte Wörter in eins zusammengefaßt worden (was auch eine rhythmische Veränderung bedeutet) und einmal, im Verlauf der direkten Rede, ist ein neuer Anlauf mit einem großen Buchstaben statt eines kleinen begonnen worden. Diese letzte Art der Veränderung wirkt sich in den größeren Erzählungen wie *Kohlhaas* und *Marquise* viel drastischer aus, denn die hier korrigierte Eigenart Kleists ist ein Ausdruck seiner Dynamik, bewußt durchgeführt. Als Ergebnis kann man nur feststellen, daß Modernisierungen des Sprach- und Schriftbilds dieser Art dem Leser nicht helfen, da sie notwendigerweise zu verwirrenden Inkonsequenzen führen, dem dichterischen Werk aber beträchtlichen Abbruch tun. Kleists Sprach- und Schreibweise ist durchaus nicht so altertümlich, daß sie dem Leser der Gegenwart in ihrer ursprünglichen Gestalt Schwierigkeiten bietet. Es wäre zu begrüßen, wenn Verleger ihre Herausgeber nicht um zweifelhafter Vorteile willen beeinflussen würden, gegen ihr wissenschaftliches Gewissen zu handeln.

Im Nachwort behandelt Sembdner mit besonders feiner Einfühlungskraft Kleists Wesen und Weltanschauung, in knappster Zusammenfassung seinen Lebensgang und in kurzen Strichen seine äußere Erscheinung und seine Stellung in den geistigen und politischen Strömungen seiner Zeit, wonach er „ebensowenig einer künstlerischen Schule wie einer politischen Partei zuzurechnen ist". Sembdner hat in seiner strengen Maßhaltung einen der besten Essays der Kleistliteratur geformt. Da ein Kommentar den Grundsätzen des Verlags widersprach, hat er, neben einer allzu knappen Lebenstafel (in der Kleists Vater irrtümlich als Regimentschef statt Kompagniechef erscheint), ein Personenregister zu den Briefen und Schriften beigefügt (Bd. II, 941—959), das einen wertvollen Beitrag zur Kleistforschung darstellt. Er gibt bei jeder zeitgenössischen oder historischen Persönlichkeit ihre Lebensdaten, kurze Lebensangaben und die Beziehungen zu Kleist oder seinem Werk, und nur in wenigen Fällen konnten Einzelheiten nicht ermittelt werden. Einige Druckfehler scheinen unterlaufen zu sein; z. B. *Claudius* (Christian) sollte *Clausius* heißen (S. 943), und der Seitenhinweis, Frau von Moltcke betreffend, ist aus 446 in 646 zu berichtigen (S. 952). In jedem Fall hat Dr. Sembdner eine wichtige Vorarbeit für eine kritisch-erläuternde Ausgabe geleistet, deren Notwendigkeit durch diese Bemühungen und ihre Schwächen umso zwingender geworden ist.

Melbourne — Richard Samuel

Hans M. Wolff, Heinrich von Kleist. Die Geschichte seines Schaffens. Bern 1954, Francke. 332 S.

Obwohl in Deutschland seit Ende des Krieges eine Reihe von Einzeluntersuchungen über Kleist erschienen und Gesamtwürdigungen im Rahmen größerer Werke (von Wiese, Korff) angestellt worden sind, so sind doch keine neuen Gesamtdarstellungen vorgelegt worden, ja, man kann sagen, daß solche seit den zwanziger Jahren (Witkop, Gundolf 1922; Braig 1925; Fricke, Federn 1929) ganz fehlen. Drei Arbeiten solcher Art sind allerdings außerhalb Deutschlands entstanden: R. Ayrault, „Heinrich von Kleist" (Paris, 1934, 588 S.), H. Uyttersprot, „Heinrich von Kleist. De Mensch en het Werk" (Brugge, 1948, 615 S.) und das obengenannte Werk, das in Berkeley, Kalifornien entstanden ist. Professor Wolff hat sich in den letzten Jahren durch eine Darstellung des deutschen Aufklärungszeitalters ausgezeichnet, dem er zwei bemerkenswerte Bücher über bestimmte Perioden von Goethes Schaffen folgen ließ[1]. Vor dem Kriege veröffentlichte er einige Einzelstudien über Kleist und nach dem Kriege ein Buch über die politische Gedankenwelt des Dichters[2], das allerdings auch schon 1938 fertiggestellt war. Alle diese Sonderstudien sind im wesentlichen in das Kleistbuch übergegangen.

Hans M. Wolff, der ein Sohn des Heinebiographen Max I. Wolff und ein Schüler Karl Viëtors ist, hat seine Kleistmonographie Emil Staiger gewidmet. Obwohl er klarstellt, daß es nicht seine Absicht ist, eine Deutung der Werke Kleists durchzuführen, macht sich doch der Einfluß der Staigerschule bemerkbar, vor allem in einem stark ausgeprägten Spürsinn, der aus den Werken und Briefen höchst neuartige Rückschlüsse zieht, wie dies auch in den Goethebüchern zum Ausdruck kam. Wolffs Ziel ist es, „dem Dichter von der Seite seiner geistigen Entwicklung näher zu kommen und seine Werke aus seinem Denken und Empfinden heraus, als Zeugnisse des Wandels seiner Ideen und seines Menschenbildes, zu erklären" (S. 11).

Kleists geistiger Werdegang stellt sich nach Wolff in folgenden Zügen dar. Die rein rationalistische Gedankenwelt der ersten Periode wird durch den Drang zur Menschenfreundschaft und zur allgemeinen Sympathie erschüttert. Er treibt ihn aus seinem Beruf und läßt ihn eine fast anarchische Stellung zum Staate und zur Gesellschaft einnehmen. Sein Bedürfnis nach Liebe als körperlicher und geistiger Einheit mit einem Menschen bewirkt in ihm die Flucht vor der Gemeinschaft, eine Verachtung der Großstadtkultur und einen Drang zum Landleben, der ihn ins Idyllische führt. Das Glück der Liebe mit ihrem unabdingbaren Korrelat, dem Vertrauen, wird sein Ideal, und da dies nur in der Vereinzelung erreicht werden kann, wendet er sich völlig von der Gesellschaft und allmählich auch vom Rationalismus ab. Die Reise nach Würzburg bringt den großen Wandel. Sie hat, nach Wolff, nichts mit physischen Beweggründen zu tun, sondern entspringt dem Drang zur dichterischen Aufgabe, die er geheimhalten will. Gleichzeitig verfällt Kleist völlig dem Banne Rousseaus, der ihm für mehrere Jahre zum „Verhängnis" wird. Kleist wird naturgläubig, asozial, amtsscheu, will den Adel abwerfen, entwickelt Sturm- und Drangzüge mit ihrem Geniekult und übernimmt — von Rousseau — die „bedenkliche Lehre", daß der Mensch von Natur rein und harmonisch ist, und daß alle Dissonanzen im Leben auf dem Einfluß der Umwelt und ihrem verfehlten sozialen Aufbau beruhen. Obwohl in diesen Auffassungen noch starke rationalistische Züge mitspielen, findet Wolff hier doch eine Annäherung an die „Philosophie des Herzens", zu der Kleist sich später durchringt. Die „Kantkrise" stellt keinen persönlichen Zusammenbruch dar, sondern nur eine Bestätigung der Dichotomie, in die

[1] Die Weltanschauung der deutschen Aufklärung in geschichtlicher Entwicklung, Francke, Bern 1949, 269 S. — Goethes Weg zur Humanität, ebenda, 1951, 268 S. — Goethe in der Periode der Wahlverwandtschaften, ebenda, 1952, 272 S.

[2] Kleists Amazonenstaat im Lichte Rousseaus, PMLA, LIII, 1938, S. 189—206; Der Bruch in Kleists Penthesilea, Modern Language Notes, LII, 1937, S. 330ff.; Rotrous Venceslas und Kleists Prinz von Homburg, Modern Philology, XXXVII, 1939, S. 201ff. — Heinrich von Kleist als politischer Dichter, University of California Publications in Modern Philology, Vol. 27, No. 6, S. 343—522 (1947). Als Sonderdruck erschienen.

Kleist durch die Aufsaugung Rousseauischer Ideen gestürzt worden war. Kants Skepsis bestätigt nur Kleists eigene. Die „Kantkrise" ist nur von kurzer Dauer und hat keine schwerwiegenden Folgen, im Gegenteil, sie hat eine reinigende Wirkung. Sie hat ihn vom verfehlten Ziel wissenschaftlicher Arbeit gelöst und den Weg zur dichterischen Berufung freigelegt. Die Schweiz macht Kleist völlig zum Rousseauisten, nachdem er schon in Paris die Inkongruenz der neuen Gesellschaft mit dem Rousseauischen Ideal erlebt hatte. Im *Guiskard* ringt Kleist zum ersten Male mit der Wirklichkeit, in Napoleon verkörpert, und der *Fluch der Macht* kommt zum ersten Male „realistisch" zum Ausdruck, nachdem er in früheren sozialen Dichtungsversuchen theoretisch abgehandelt worden war. Rousseau bleibt aber weiterhin ein Stein des Anstoßes, ein Verderber, der ihn in die wirklich große Krise stürzt, die wilde Jagd der Jahre 1802 und 1803. Erst nach dem Zusammenbruch in Boulogne und der folgenden Krankheit wird der Weg zu einem neuen Lebensbild frei.

Die falsche Problemstellung, auf Rousseau zurückgehend, wurde nach der Genesung überwunden. In den verhältnismäßig ruhigen Jahren von 1804 bis 1806 kam Kleist allmählich zum Bewußtsein, was er schon früher einmal blitzartig erkannt hatte, daß das durch die Seele wirkende Schicksal mit dem Gemüt identisch ist. Dies führte zu der Erkenntnis, daß nicht der von Rousseau gelehrte verderbliche Einfluß der Gesellschaft das Hauptlebensproblem ist, sondern die in unserer Seele liegenden Dissonanzen, und daß wir uns mit der gebrechlichen Einrichtung unserer Welt abfinden müssen. In den nun zur Vollendung reifenden Übergangswerken *Krug*, *Amphitryon*, *Marquise* kommt dieser „Weg nach Innen" zum Ausdruck, und in ihren verschiedenen Schichten kann man das Werden des neuen Lebensbildes ablesen. In den Hauptgestalten dieser Werke gewann der Adel des reinen Gefühls Gestalt, „in ihnen wurde offenbar, daß Willensbestimmung aus dem Unbewußten heraus besser sei als Bestimmung des Willens aus vernünftiger Überlegung". Gleichzeitig geht in dieser Periode ein sozialer Umschwung in Kleist vor sich. Er versöhnt sich mit Staat und Gesellschaft, die adelige Persönlichkeit steht im Vordergrund (sozial und als Ausdruck des Erwähltseins zur höchsten Menschlichkeit), während die Menge einer niederen Lebensform unterworfen ist. Zum Extrem wird diese Gefühlsphilosophie in der Dresdener Zeit geführt (1807—1809), wenn in den hier zur Vollendung gebrachten Dramen *Penthesilea* und *Käthchen* der Intellekt systematisch entthront wird. In der *Penthesilea* finden wir die letzte Abrechnung mit Rousseau, dessen Staatsutopie nun im Amazonenstaat verkörpert wird, an dem die Heldin zugrunde geht, während im *Käthchen* der Triumph des Gefühls rein zu finden ist. Die Gefühlsphilosophie wird nun auch auf das Nationalbewußtsein übertragen, das Kleist in Dresden zum Erlebnis wurde. Die Idee des organischen Staates und die Liebe zur Nation findet ihren extremen Niederschlag in der *Hermannsschlacht*, die in dieser Beziehung eine Parallele zur *Penthesilea* bildet, dort die Maßlosigkeit der individuellen, hier die der kollektiven Liebe. Aber der nationalistische Rausch verflüchtigt sich schnell. Wie die „Kantkrise", so wird auch die Krise nach Wagram nicht als von weittragender Bedeutung angesehen. Kleists endgültiges Bemühen ist, Gefühl und Vernunft wieder in Einklang zu bringen, was im *Homburg* unter Anwendung von Adam Müllers Lehre von den Ideen des Rechts und der Freiheit erreicht wird. „Indem sich alle Gegensätze, die dem Dichter im Laufe seines Lebens so viel zu schaffen gemacht hatten, ausgleichen, wird der Ausgang des *Prinzen von Homburg* zu einem Ausdruck größten Vertrauens auf den Menschen, zum Ausdruck eines Idealismus, wie ihn selbst in jener Periode der Humanität niemand überbieten konnte . . ." (S. 243). Kleist zerbrach daran, daß er (wie Adam Müller) seinen Träumen mehr als poetische Bedeutung beilegte, und daß die von Kleist überwundene Ideologie der *Hermannsschlacht* (Diktatur des Volkswillens, National-Demokratie und schließlich National-Sozialismus) im Zuge der Zeit lag.

Wolff unterbaut seine Darstellung der Phasen von Kleists Entwicklung durch vielfach verschlungene Untersuchungen über die Entstehung und Chronologie der Werke Kleists. So ist der erste Teil des Buches (S. 11—87) völlig der Chronologie gewidmet und behandelt *Ur-Käthchen*, *Ur-Penthesilea* und sechs Novellen, während chronologische Probleme der anderen Dramen und

der Erzählungen *Marquise* und *Zweikampf* in den zweiten Teil („Kleists Entwicklung") einbezogen werden. Ein Anhang (S. 251—327) gibt textliche Rekonstruktionsversuche der Urfassungen von *Käthchen*, *Penthesilea*, *Findling*, *Bettelweib* und *Marquise*. Die Ergebnisse dieser Untersuchungen stellen die Einsichten der bisherigen Kleistforschung vielfach auf den Kopf. Die endgültige Schlußfolgerung ist, daß alle größeren Werke Kleists, Dramen wie Erzählungen, ihre Entstehung, zum mindesten aber ihre Konzeption der frühesten Periode Kleists verdanken, die vom Sommer 1799 bis zum Frühjahr 1802 dauert. Die in dem Buche verstreut liegenden chronologischen Ergebnisse seien zunächst einmal tabellarisch zusammengestellt (vgl. S. 254).

Wolff kommt zu diesen zeitlichen Annahmen auf verschiedene Weisen. Zunächst geht er von einer detaillierten Untersuchung der Werke aus, in denen er Brüche im strukturellen Bau, Widersprüche im Verlauf der Handlung, Wandlungen in den Charakteren aufspürt; auf diese Weise hebt er verschiedene Schichten voneinander ab, die das Werden der einzelnen Werke enthüllen. Dann werden die einzelnen Schichten mit biographischen Tatsachen und besonders mit Stellen aus Kleists eigenen Lebensäußerungen in Beziehung gesetzt. Wo Übereinstimmungen gefunden werden, wird zeitliche Nähe angenommen. Hinzu kommen eine Reihe von Einzelkriterien, die die beiden Hauptuntersuchungsweisen unterstützen. Jeglicher Anklang an Rousseau wird als Zeichen einer frühen Aussage gewertet, denn „der Einfluß Rousseaus ist nun aber eine Jugenderscheinung, die in der Königsberger Zeit restlos überwunden ist" (S. 188). Ferner werden Motivvergleichungen vorgenommen. Motive, die in verschiedenen Werken Kleists übereinstimmen (z.B. das „Versehensmotiv" in *Käthchen*, *Penthesilea*, *Findling*), weisen auf Gleichzeitigkeit; Motive in Kleists Werken, die mit Motiven in fremden Dichtungen übereinstimmen (z.B. Lessings *Nathan*, Goethes *Götz*, *Tasso*, *Meister*, *Faust*, Schillers *Wallenstein*, Mozarts Librettos, besonders *Zauberflöte* und *Don Giovanni*), weisen auf die Frühzeit, da „Anlehnung an fremde Vorbilder" später nicht mehr vorkommt (S. 52 und S. 155) und „der Einfluß Mozartscher Librettos sehr bald (vor Sommer 1801) verschwindet" (S. 57); endlich spielt Namengleichheit eine Rolle, wiederum auf Gleichzeitigkeit deutend, wenn sie in Kleists Werken vorkommen, und auf Frühzeit, wenn sie mit fremden Vorbildern übereinstimmen; z.B. die „Mariannehandlung" in *Meister*, I. Buch: der Name Babekan in der *Verlobung* erinnert an Mariannes alte Zofe Barbara; Marianne selbst an Mariane Congreve, obwohl diese Episode aus *Hermann und Dorothea* abgeleitet wird; Strömlis Söhne Adelbert und Gottfried werden aus *Götz* entnommen erklärt (S. 52)[3]. Ein Kriterium der Spätzeit (ab 1808) sind Motive übernatürlicher Einwirkung auf menschliche Schicksale. So nimmt Wolff z.B. an, daß das Wahnsinnsmotiv in *Cäcilie* zwar von Kleist in Würzburg aufgegriffen wurde (Brief vom 13. Sept. 1800), daß es aber erst später in die Erzählung eingefügt wurde, da es in ihr übernatürlich begründet wird (S. 79f.).

Alle diese Methoden und Kriterien sind von der Kleistforschung schon früher, und mit widerspruchsvollen Ergebnissen, angewandt worden, allerdings noch nicht in so systematischer Weise und mit so kühnen Schlußfolgerungen. Am beachtenswertesten erscheinen mir die Ergebnisse von Wolffs „geologischer" Methode zu sein, der Aufdeckung von Schichten in Kleists Werk. Allerdings können Wolffs Rekonstruktionsversuche von Urfassungen oder ursprünglichen Handlungen weder schlagkräftig widerlegt noch als endgültig bewiesen angesehen werden. Aber Beobachtungen wie die Annahme eines ursprünglichen *Kunigunde-Dramas*[4], die spätere Einfügung des Amazonenstaates in die *Penthesilea* und die späte Ausarbeitung der Grafenhandlung mit angehängtem Schluß in der *Marquise*, die Ausklammerung von ursprünglichen Skeletthandlungen aus den endgültigen Fassungen, um nur einige wenige Beispiele von vielen zu erwähnen, sind der intensivsten Beachtung wert, zumal sie äußerst scharfsinnig aus bestimmten Lebenssituationen Kleists entwickelt werden. Die Frage aber, die aufgeworfen werden muß,

[3] Die Schreibung Marianne auf S. 51f. muß ein Druckfehler sein, da Goethe doch Mariane schreibt.

[4] Wolff hatte diese These schon in Trivium, Jg. 9, 1951, S. 215—224 veröffentlicht.

Die Entstehung der Hauptwerke Kleists.

Nach H. M. Wolff.

Jahr	Ort	Werk*	Bemerkungen
1799/1800	Frankfurt	*Kohlhaas* (Juni 1808; Sept. 1810)	Erste Konzeption unter Einfluß von L. G. Madihns *Grundsätze des Naturrechts.*
1800 Herbst	Würzburg	*Ur-Käthchen* (Mai 1808; Okt. 1810)	*Kunigunde von Thurneck.* 1801 in Paris vollendet. Begann mit II, 1, endete tragisch mit Kunigundes Giftmord an Käthchen.
1800 Herbst	Würzburg	*Ur-Findling* (Juni 1811)	1801 in Paris erweitert (Verführungsszene). Vorstudie dazu: *Der neuere (glücklichere) Werther.*
1800 Herbst	Würzburg	*Erdbeben* (Sept. 1807; Sept. 1810)	Einige Ergänzungen in Paris 1801.
1800 Herbst	Würzburg	*Ur-Marquise* (Febr. 1808; Sept. 1810)	Spielte in Deutschland. Graf war *unwesentliche* Nebenfigur. Trag. Ausgang. Vollendet Königsberg 1805. E.v.Pfuel Urbild des Grafen.
1800 Herbst	Würzburg	*Zweikampf I* (Juni 1811)	1. Fassung der Littegardehandlung. Variant der *Marquise.*
1801 Mai	Dresden	*Ur-Cäcilie* (Nov. 1810; Juni 1811)	Abs. 1 und 2 (*Gewalt der Musik*). Wahnsinnsmotiv (Herbst 1800) später eingefügt.
1801 Sommer	Paris	*Ur-Penthesilea* (Jan. 1808; Juli 1808)	Juni—Juli geschrieben. Begann mit Sz. 5, hatte etwa 1000 Verse. — Urbild: Ulrike. Amazonenstaat 1805 eingefügt.
1801 Sommer	Paris	*Ur-Verlobung* (März 1810; Juni 1811)	Spielte in Frankreich um 1792. Schuldgefühl gegenüber Wilhelmine ein Motiv.
1801 Sommer	Paris	*Ur-Hermannsschlacht* (1821)	Betonung der Ventidius-Thusneldahandlung. Th's Liebe verwandelt sich in Haß.
1801 Herbst	Paris	*Schroffenstein* (Anfang 1803)	Aug.: Plan zur *Familie Thierrez.*— Ende Sept.: *Familie Ghonorez* vollendet.
1801 Okt./Nov.	Paris	*Kohlhaas* (Juni 1808; Sept. 1810)	1. Fassung (etwa ein Drittel der endgültigen). Erste Umarbeitung 1802—1803.
1801 Nov.	Paris	*Bettelweib* (Okt. 1810; Sept. 1811)	Absätze 1 und 4. Verwandtschaft mit *Kohlhaas.*
1801/2 Winter	Schweiz	*Zweikampf II* (Juni 1811)	Brudermordhandlung als selbständige Erzählung mit Philipp von Hüningen als Held.
1802 früh	Schweiz	*Ur-Krug* (März 1808; April 1811)	Enthielt *Variant*, der den Schlüssel zur alten Handlung liefert. Adam wird schwer bestraft.
1802 Frühjahr	Schweiz	*Guiskard* (Mai 1808)	Abgebrochen Okt. 1803. Vorherrschendes Motiv: *Fluch der Macht.*
1802	Schweiz	*Amphitryon* (Mai 1807)	1. Fassung. Als Übersetzung für Zschokkes Ausgabe der Werke Molières begonnen.
1802/3		*Homburg* (1821)	Jugendentwurf. Enge Verwandtschaft mit *Guiskard.* „Böser Kurfürst". Rotrous Tragödie *Venceslas.* Tragisches Ende?
1806	Königsberg	*Marionettentheater* (Dez. 1810)	Vgl. Brief an Rühle, 31. Aug. 1806.

* Zum besseren Verständnis werden die Daten der ersten Drucke (teilweise oder vollständig) unter den Titeln der Werke angegeben.

ist, ob Wolffs andere Kriterien genügend stichhaltig sind, um den Schluß der Gleichzeitigkeit von biographischer Situation und Werk zu rechtfertigen. Der erste Eindruck der oben dargestellten Tabelle ist der des Erstaunens darüber, daß Kleist überhaupt in der Lage gewesen sein könnte, so intensive dichterische Arbeit in so kurzer Zeit durchgeführt zu haben: in sechs Wochen in Würzburg ein Drama (*Kunigunde*) und den größeren Teil von 4 Erzählungen; in Paris in weniger als 3½ Monaten die Vollendung der Würzburger Urfassungen, die *Ur-Penthesilea*, die ganze *Familie Schroffenstein*, die *Verlobung*, ein Drittel des *Kohlhaas* und eine Urfassung der *Hermannsschlacht* und all dies, obwohl dokumentarisch die erste, schüchterne, Andeutung aufknospenden Dichtertums erst am 10. Oktober 1801 belegt ist[5]. Biographisch kann man noch allenfalls den Brief vom 21. Mai 1801 als mögliche Andeutung schöpferischer dichterischer Betätigung heranziehen, das angebliche Gespräch mit einem Künstler über Wouvermann. Kleist fragt hier, *ob man, wenn man sonst nicht ohne Talent sei, sich wohl im 24t Jahre noch mit Erfolg der Kunst widmen könne* (MP, II, 7), worauf die Antwort war, daß Wouvermann erst im 40. Jahre ein Künstler geworden sei. Während sprachlich interpretiert der Satz so konditional gefaßt ist, daß er als ein Beweis dafür gelten könnte, daß Kleist sich eben bisher noch nicht als produktiver Künstler betätigt hat, deutet Wolff hier — augenscheinlich wegen der Wendung *mit Erfolg* —, daß Kleist sich schon lange dichterisch beschäftigt hat und zu diesem Zeitpunkt nur Zweifel an seiner dichterischen Befähigung hegte, die allerdings durch die Antwort beruhigt wurden (S. 121).

In jedem Falle verbleibt als kritisches Beweismaterial für die Datierungen nur die Beziehungen von Werkmotiven etc. zu Briefen und zu anderen Werken mit der Annahme der Gleichzeitigkeit. Kurt Gassen hat in der Einleitung zu seinem Buch „Die Chronologie der Novellen von H. v. Kleist" (Weimar, 1920, S. 5—22) die Anwendung dieser Kriterien und Beweisführungen einer eingehenden und vielfach einleuchtenden Kritik unterworfen (ohne daß seine eigene Methode der Datierung auf Grund von stilistischen Kriterien überzeugend gewesen wäre). Wolff, der übrigens Stilistisches ganz außer Acht läßt, geht nun in mancher Beziehung viel weiter als die von Gassen unter die Lupe genommenen Kleistforscher. Er liest Anspielungen auf Werke, die Kleist angeblich zur Zeit des Briefschreibens unter der Hand hatte, in Briefstellen hinein, die bisher nur in ihrem natürlichen Wortlaut gewertet wurden. So glaubt Wolff behaupten zu können, daß der große Brief über Brockes vom 31. Januar 1801 gar nicht über Brockes, sondern über das *Käthchen* handelt. „Ob Kleist bei diesen Erörterungen wirklich an Brockes denkt," sagt der Verfasser, „ist allerdings äußerst zweifelhaft; die Worte 'ein Mädchen könnte nicht reiner, nicht unbefleckter sein, als er' lassen darauf schließen, daß Kleist . . . eher an eine weibliche Gestalt denkt, und diese . . . kann nur das Käthchen sein . . . Tatsächlich offenbart sich der eigentliche Sinn dieses Briefes erst, wenn er auf das Käthchen bezogen wird" (S. 114). Wenn Kleist im Brief vom 21. Mai 1801 schreibt, daß er bei der Betrachtung der Sixtinischen Madonna an *zwei geliebte Wesen* erinnert wird, so ist nach Wolff die eine Wilhelmine, die andere aber „sein geliebtes weibliches Ideal, das Käthchen" und dies wird — zusammen mit dem „Futteral-Brief" vom 9. April — als Beweis angesehen, daß „Kleist sich nach der Kantkrise wieder mit seinem Erstlingsdrama beschäftigte" (S. 121). Die bekannte Episode am *hameau de Chantilly* im Brief vom 16. August 1801 (MP, II, 58) wird, hier sicher nicht mit Unrecht, mit *Schroffenstein* in Verbindung gebracht, aber die beiden Liebenden werden wohl doch etwas zu rasch als „Vorbild von Ottokar und Agnes, die aus der Gesellschaft fliehen, um in der Natur ein reines Glück zu suchen", identifiziert, und der Zwischenfall wird mit dem Plan zur *Familie Thierrez* gleichgesetzt (S. 128). (Mit gleichem Recht könnte man das Liebespaar mit dem des *Erd-*

[5] MP, II, 62. (MP hier und im folgenden = Kleists Werke, hg. von Erich Schmidt, 2. Aufl. von Minde-Pouet, Leipzig 1936ff.) Der Satz: *Ich habe mir in einsamer Stunde . . . ein Ideal ausgearbeitet* wird von der Forschung auf den *Plan* der *Familie Thierrez* bezogen. Wolff nimmt als feststehend an, daß der Satz den Abschluß der *Familie Ghonorez* anzeigt und schließt aus bestimmten Stellen des Briefes, daß Kleist unmittelbar nach diesem Datum an die Ausarbeitung des *Ur-Kohlhaas* ging (siehe S. 64).

bebens identifizieren.) Oder, um ein letztes Beispiel zu geben: Kleist schildert in seinem Brief vom 11. Oktober 1800 (MP, I, 153) die Landschaft um Würzburg, wie Bergketten im Halbkreis sich nähern *als wollten sie sich die Hände geben wie ein Paar alte Freunde nach lange verflossener Beleidigung — aber der Main trit zwischen sie, wie die bittere Erinnerung, und sie wanken, und keiner wagt es* [usw.]. Dies ist Wolffs Schlußfolgerung: „Was Kleist in dieser Naturschilderung über die bittere Erinnerung sagt: . . . kann sich nur auf die Urfassung der *Marquise* beziehen; somit dürfen wir diese Worte als eine Andeutung fassen, daß Julietta, obwohl sie den Grafen nach wie vor liebt, sich unfähig fühlt, ihm . . . zu verzeihen" (S. 193).

Eine Aufdeckung von Werk- und Briefbeziehungen, von Motiv-, Problem-, Stimmungs- und Namenähnlichkeiten ist in sich selbst keineswegs verwerflich und steuert zum Verständnis des Gesamtwerkes Kleists bei. Das dokumentarische Material zu Kleists Werken ist jedoch zu schmal, um aus dieser inneren Materialsammlung eindeutige chronologische Schlüsse zu ziehen. Die Beziehungen selbst sind zweifelsohne da, aber sie konstituieren ein schwer lösbares Rätsel. Die Parallelierungsmethode setzt zunächst einmal voraus, daß Kleist ein sehr kurzes Gedächtnis hatte oder zum mindesten nie wieder auf Stoffe oder Erlebnisse, die er einmal gehabt hat, zurückgriff. Da ist z.B. das Bild der abgestorbenen Eiche aus dem Brief an Frau von Werdeck vom 29. Juli 1801 (MP, II, 43), das in *Schroffenstein* 960—963 und am Schluß der *Penthesilea* (3040 ff.) wiederholt wird. Wolff folgert daraus — allerdings ist dies nicht sein einziges Argument —, daß *Penthesilea* in ihrer Urfassung vor *Schroffenstein* fertiggestellt worden sein muß, da Kleist dieses eindrucksvolle Bild „unmöglich" zunächst in *Schroffenstein* „vergeudet" hätte, um es später in der *Penthesilea* als gewaltigen Schlußstein zu zitieren. Aber es steht nun einmal fest, daß Kleist ein langes Gedächtnis hatte, daß sich Erlebnisse, Ereignisse und Begebenheiten für lange Zeit in seinem Gedächtnis oder Unterbewußtsein aufspeicherten und für neue Werke hervorgeholt wurden, gerade so wie er sich selbst und Stellen aus fremden Dichtwerken ungeniert zitierte[6].

Auf gleicher Ebene liegt auch Wolffs These von der zeitlich beschränkten Vorherrschaft Rousseaus in Kleists Leben, Denken und Dichten und ihre Verwendung als chronologisches Kriterium. Rousseaus Einwirkung auf Kleist war bestimmt außerordentlich, und Wolff hat manches Neue in dieser Beziehung zu sagen, besonders über den Einfluß von *Emilie*, *Le contrat social* und *La nouvelle Héloïse* auf Kleists Werke (*Erdbeben*, *Marquise*, *Kohlhaas* etc.)[7]. Aber es ist fraglich, ob Rousseaus Einwirkung zeitlich so beschränkt und in der von Wolff festgelegten Periode so unkritisch gewesen ist. Kritik an Rousseau findet sich schon in dem Brief an Wilhelmine aus Paris vom 15. August 1801 (MP, II, 47), in dem immer noch die *Aufklärung* gegen Rousseau ins Feld geführt wird. Auf der anderen Seite ist die Stimmung in diesem Briefe in der Tat rousseauisch, aber das Problem des *absolut Bösen* wird hier in einer Weise abgehandelt, die schon die, nach Wolff späte, Lösung der Vereinigung von *Vernunft und Herz* andeutet. Und wiederum: Rousseau geistert schon durch Kleists Gedankenwelt mitten in der der Aufklärung zugewiesenen Periode. Da Wolff die Urkonzeption des *Kohlhaas* auf das Frankfurter Jahr 1799/1800 und Madihns *Naturrecht* zurückführt, so ist schon darin ein zum mindesten mittelbarer Einfluß Rousseaus gegeben. Und hat Rousseaus Einwirkung wirklich so plötzlich mit der Rückkehr Kleists aus Frankreich und dem damals französischen Rheinland aufgehört? Kleist spricht im Juli 1807 noch durchaus positiv von Rousseau (MP, II, 174); er veröffentlicht im Dezember 1807 die wohl rousseauischste seiner Novellen, das *Erdbeben*, den rousseauischen Teil des *Kohlhaas* im *Phöbus* von 1808, und 1811 die nach Wolff ganz unter Rousseaus Einwirkung stehenden

[6] Man denke an das Bild der *Perser-Braut* in *Käthchen* und *Homburg*, an die saloppe Zitierung von Hamlets Monolog in *Käthchen* und andere gleichartige Vorgänge, die einmal im einzelnen untersucht werden sollten.

[7] Wichtige Vorarbeit dazu wurde von Braig, Josef Körner, Ayrault und O. von Xylander, „H. v. Kleist und J. J. Rousseau" (Berlin 1937) geleistet. Wolff tut Xylander in seinem Aufsatz in PMLA (S. 206) allzu summarisch ab und erwähnt ihn in den späteren Büchern nicht mehr.

Novellen *Verlobung* und *Findling*. Bezüglich Rousseaus kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Wolff unter dem Einfluß vorgefaßter Meinungen steht. Die These, die beide Bücher durchzieht, daß, wo immer Kleist soziale Kritik übt, er sich nicht mit der Wirklichkeit auseinandersetzt, sondern unter dem verderblichen Einfluß Rousseaus steht (der auch für alle angeblichen künstlerischen Fehlschläge verantwortlich gemacht wird), und daß, wo immer Kleist sich einer aristokratisch-staatspositiven Haltung zuneigt, er der Wirklichkeit ins Auge sieht und sich von Rousseau losgelöst hat, erscheint zu sehr als eine Konstruktion. Sie führt zu Widersprüchen, manchmal recht eigenartiger Form; z.B. wenn Kleist antifranzösisch eingestellt ist, wie verhüllt in *Guiskard*, dann ist sein Tyrannenhaß nach Wolff „nicht mehr rein poetisch, sondern in gewissem Maße echt" (S. 145).

Wolffs ganze Darstellung leidet in vieler Beziehung an einem Mangel biographischer Vertiefung, besonders wo er sich mit der politischen Haltung Kleists auseinandersetzt. Von diesem Standpunkt aus ist schon der Titel des früheren Buches „Kleist als politischer Dichter" irreführend, denn das Werk behandelt Kleists Staatsauffassung, wie sie sich in den Werken und Briefen gedanklich darstellt, ohne daß Kleists aktive und passive Teilnahme an den politischen Bewegungen seiner Zeit berücksichtigt wird; diese ist sehr viel umfassender gewesen als es äußerlich den Anschein hat, selbst, wenn es in vieler Hinsicht richtig ist, Kleist einen im Grunde unpolitischen Menschen zu nennen. Die Einzwängung von Kleists politischem Denken in eine Entwicklungsreihe von „antisozialem Individualismus" (Rousseau), über einen legalistischen liberalen Individualismus zur organischen Staatsidee (mit extremem Nationalismus als Übergang) ist wenig befriedigend. Beide Bücher schließen biographisch wie in der Werkbetrachtung mit dem *Homburg* ab; sie untersuchen weder die *Gedichte*, noch, mit geringen Ausnahmen, die kleinen Prosaschriften. Sie gehen, abgesehen von den dürftigsten Andeutungen, nicht auf die beiden letzten Berliner Jahre ein, die für Kleist ebenso vollgepfropft mit Ereignissen wie reich an schriftstellerischer Produktion und an persönlichem Verhängnis waren. Was die politische Haltung Kleists betrifft, so hört seine Entwicklung durchaus nicht mit dem *Homburg* auf, und gerade hier wäre eingehende Untersuchung am Platze gewesen, selbst wenn kein neues Material vorläge, wie Wolff annimmt[8]. Allgemeine Wendungen wie: Kleist war „zwar liberal, aber auf der Grundlage einer gefestigten konservativen Gesinnung", oder „Kleist war und blieb der überzeugte Nationalist im Sinne der Müllerschen Staatsphilosophie"[9] werden den Problemen nicht gerecht.

Diese Vernachlässigung der beiden letzten Jahre entspricht aber im Grunde wieder der so fraglichen Grundthese Wolffs, „daß sich Kleists gesamte dichterische Tätigkeit in der Zeit nach der Guiskardkrise auf Umgestaltungen von Entwürfen seiner ersten Schaffensperiode beschränkt", daß er in den sechs Jahren seit dem Ende der Krise seine „zum Teil kindlich naiven Entwürfe zu immer höheren und im *Prinzen von Homburg* zu höchster Vollendung geführt" hatte, daß er in den ersten Jahren seines Schaffens (Sommer 1799 bis Frühjahr 1802) den Grund zu einer Pyramide gelegt habe, die im *Homburg* die Spitze erreichte, und daß es ihm nach dem *Guiskard* nicht wieder gelungen sei, einen neuen Stoff aufzugreifen. Wolff meint, daß Kleist hauptsächlich an der Tatsache zugrunde gegangen sei, daß er sich im *Homburg* erschöpft habe. Seine Lage sei äußerlich im Jahre 1811 glücklicher gewesen als im Jahre 1803. Der Roman sei autobiographischer Natur gewesen, „sicherlich nicht ein Versuch, neue Wege zu finden" (S. 246). Allerdings glaubt Wolff, daß ein neues Beginnen nach einer Pause von einigen Jahren möglich gewesen sei, und verweist auf den Brief an Marie vom Mai 1811, in dem es heißt: *es regen sich Kräfte in mir, die ich ganz erstorben glaubte.* Seinen Mangel an Geduld führt Wolff darauf zurück, daß Kleist keine Liebe fand, weil er zur Liebe unfähig war.

Wolffs eigenwillige Untersuchungen leiden auch an einer augenfälligen Nichtbeachtung der zuständigen Literatur. Das Nachwort der Monographie (S. 331) wirft der bisherigen Forschung vor, daß sie Kleist allzusehr vom Standpunkt des 20. Jahrhunderts her betrachte und daß

[8] Kleist als politischer Dichter, S. 520.

[9] Ebenda.

die psychologische Methode, die herausfinden will, wie Kleist „eigentlich gedacht, gefühlt und gelitten hat", bisher noch nicht angewendet worden sei. Nur die Arbeiten von Davidts und Wächter über die Novellen (von 1913 und 1918) werden als nützlich anerkannt, dagegen wird Gassen (s. o.) überhaupt nicht erwähnt, von vielen anderen Werken ganz zu schweigen. Für die letzten Berliner Jahre „verläßt" sich Wolff ganz auf Steigs „Berliner Kämpfe" (1901)[10], von denen er sagt, daß sie diese Kämpfe „mit ebensoviel Sachkenntnis wie Antisemitismus" behandelt hätten[11]. Von den Ansätzen, die Rogge, Böx, Xylander und Sembdner gemacht haben, um Steigs Bild zu berichtigen, wird keine Notiz genommen[12].

Trotz dieser kritischen Einschränkungen muß Professor Wolffs Buch durchaus ernstgenommen werden. Es ist der originalste und eigenwilligste Beitrag, der seit langem zum Kleistproblem erschienen ist. Es enthält sich metaphysischer Konstruktionen und bringt die Diskussion zurück zu Fragen, die erst einmal gelöst werden müssen, bevor eine vollständige Deutung von Kleists Weltansicht und künstlerischem Anliegen möglich ist. Es bringt eine Fülle von Beobachtungen, die die Kleistforschung schon dadurch bereichern, daß sie zum Widerspruch und zur Auseinandersetzung reizen. Selbst, wenn man der Auffassung ist, daß der ganze Kleist sich in allen Phasen dieses außerordentlichen Lebens und Werkes ausdrückt, daß dieser Geist nur weniges abstieß, was er einmal in sich aufgesogen hatte, so kann man doch eine allmähliche Entfaltung von früh gelegten Keimen nicht leugnen. Wolffs Buch gibt bedeutende Anregungen, die in viel größerem Detail diskutiert werden müssen, als in einer zusammenfassenden Besprechung möglich ist.

Melbourne **Richard Samuel**

[10] Kleist als politischer Dichter, S. 520.

[11] Monographie, S. 245.

[12] H. Rogge, H. v. Kleists letzte Leiden, Jb. d. KG. 1922, S. 31—58; H. Böx, Kleists politische Anschauungen, Hamburg 1930; H. Sembdner, Die Berliner Abendblätter H. v. Kleists und ihre Redaktion, Berlin 1939; Xylander s. o. Anm. 7.